OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

I

CUESTIONES ESTÉTICAS

CAPÍTULOS DE LITERATURA MEXICANA

VARIA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

REIMPRESIÓN • 1996

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

I

OBRAS COMPLETAS DE

ALFONSO REYES

I



ALFONSO REYES

Cuestiones estéticas

Capítulos de literatura mexicana

Varia

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Primera edición, 1955
Tercera reimpresión, 1996

Carretera Picacho-Ajusco 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0346-X (Obra completa)
ISBN 968-16-3117-X (Tomo I)

Impreso en México

PROEMIO

ESTE primer tomo se limita a mi primera etapa mexicana, antes de mi salida a Europa, agosto de 1913.* Recoge exclusivamente la prosa. Los versos ocuparán un volumen posterior, que ha de organizarse en torno a mi *Obra poética* recientemente publicada (México, Fondo de Cultura Económica, "Letras Mexicanas", nº 1, 1952). Se prescinde aquí, asimismo, de los balbuceos o de ciertas páginas ocasionales, o bien recogidas en obras posteriores, cuya simple mención bibliográfica queda relegada al Apéndice. La tesis jurídica sobre la *Teoría de la sanción* hallará su sitio cuando, más adelante, se reúnan las páginas de carácter no literario. El presente libro se sitúa, pues, en la ciudad de México y abarca desde febrero de 1907 (la *Alocución* preparatoriana) hasta enero de 1913 (el último artículo). Por excepción, se recoge aquí de una vez la página fúnebre sobre Enrique González Martínez (1953).

El 28 de noviembre de 1905 hice mi primer aparición en las letras con tres sonetos, *Duda,* inspirados en un grupo escultórico de Cordier, que se publicaron en *El Espectador*, diario de Monterrey. Considerando, pues, que este año de 1955 se cumplen mis bodas de oro con la pluma, y a propuesta de don Arnaldo Orfila Reynal, actual Director del Fondo de Cultura Económica, la Junta de Gobierno de dicha casa editorial —que de tiempo atrás me ha dispensado su benevolencia y su mejor acogida y que está integrada por los señores Ramón Beteta, Antonio Carrillo Flores, Emigdio Martínez Adame, Gonzalo Robles, Jesús Silva Herzog, Eduardo Suárez, Eduardo Villaseñor y Plácido García Reynoso— me hizo saber, a comienzos de mayo del año en curso, que había decidido ofrecerme

* En esta recopilación de *Obras completas* tienen que desaparecer necesariamente los volúmenes formados con páginas entresacadas de otros libros, a saber:

Dos o tres mundos, México, Letras de México, 1944.

Cuatro libros publicados en la Colección Austral, Buenos Aires y México:

Tertulia de Madrid, 1ª ed., 1949. (De la 2ª ed., 1950, se aprovechará en su momento una nota adicional sobre los epistolarios de Rubén Darío; es decir, al pie del artículo "Cartas de Rubén Darío" que aparece en la cuarta serie de *Simpatías y diferencias: Los dos caminos.)*

Cuatro ingenios, 1950.

Trazos de historia literaria, 1951.

Medallones, 1951.

Verdad y mentira, Madrid, Colección Crisol, Aguilar, S. A., 1950.

Obra poética, México, Fondo de Cultura Económica, 1952.

Finalmente:

La X en la frente, México, Porrúa y Obregón, 1952. (Colección "México y lo Mexicano", nº 1.)

la publicación de mis Obras Completas, permitiéndome así realizar el ideal de toda carrera humana, de toda verdadera conducta, que es el acercarse a la Unidad cuanto sea posible, venciendo así el asalto constante de la incoherencia y de los azares que por todas partes nos asedian, y dando así un nuevo estímulo a mi trabajo en el crepúsculo de mi vida. Me complazco en expresar públicamente mi gratitud a tan nobles y generosos amigos que no han medido su largueza según los escasos méritos de este "hijo menor de la palabra".

A. R.

México, octubre de 1955.

I

CUESTIONES ESTÉTICAS

Noticia

ALFONSO REYES//*Cuestiones//Estéticas*//(Cifra de la casa editora)//Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas//Librería Paul Ollendorff//50, Chaussée D'Antin, 50//París, s. a. [1911].—8º, 292 págs. e índice.

Págs. 1-4: Prólogo de Francisco García Calderón.

Para la presente reedición, además de añadirse el índice de nombres citados, se corrigen todos los errores y erratas que se han advertido.

En el capítulo I de la *Historia documental de mis libros* (segunda versión, *Armas y Letras*, Boletín Mensual de la Universidad de Nuevo León, Monterrey, 4 de abril de 1955, pág. 5, cols. 3 y 4), he dicho: "... hasta hoy no me ha sido dable reeditar este libro, ya bastante escaso... Pero es mucha la tentación (y no sé si obedecerla es legítimo) de simplificar aquel estilo a veces rebuscado, arcaizante, superabundante y oratorio..., estilo, en suma, propio de una vena que todavía se desborda y desdeña el cauce... En la... 'Carta a dos amigos', explico: '*Cuestiones estéticas* precede en seis o siete años *(en verdad, cuatro)* al resto de mis libros y se adelanta a ellos todo lo que va del *niño brillante* al hombre mediano. Gran respeto se le debe al niño.' A ver cómo me las arreglo algún día para lanzar una segunda edición, cerrando los ojos y sólo tocando lo indispensable".

Creo que las anteriores palabras explican suficientemente el criterio de esta reedición. La obra fue escrita entre 1908 y 1910.

"En cuanto al contenido del libro, varias veces he declarado que yo suscribiría todas las opiniones allí expuestas, o 'prácticamente todas' como suele decirse. Hay conceptos, temas de *Cuestiones estéticas* derramados por todas mis obras posteriores: ya las consideraciones sobre la tragedia griega y su coro, que reaparecen en el Comentario de la *Ifigenia cruel;* ya algunas observaciones sobre Góngora, Goethe o bien Mallarmé, a las que he debido volver más tarde, y sólo en un caso para rectificarme apenas. Mis aficiones, mis puntos de vista, son los mismos." *(Loc. cit.*, pág. 5, col. 3ª)

PRÓLOGO

Éste es un prólogo espontáneo, el anuncio de una hermosa epifanía. No me lo ha pedido el autor al confiarme la publicación de su libro: me obliga a escribirlo una simpatía imperiosa.

Alfonso Reyes es un efebo mexicano: apenas tiene veinte años. Sólo el entusiasmo traduce en este libro su edad. No son dones de toda juventud su madurez erudita y su crítica penetrante. Tiene cultura vastísima de literaturas antiguas y modernas, analiza con vigor precoz y estudia múltiples asuntos con la ondulante curiosidad del humanista. Opiniones, intenciones, *denomina su libro, como Oscar Wilde: son motivos líricos; libres decires, dulces arcaísmos. Ama la claridad griega y el simbolismo obscuro de Mallarmé; sabe del inquieto Nietzsche y del olímpico Goethe; comenta a Bernard Shaw y al viejo Esquilo. No es el vagar perezoso del diletante, sino las etapas progresivas de un artista crítico, si estas calidades reunidas no son una paradoja. Penetra con el análisis, pero no olvida la intuición vencedora del misterio. Es magistral, entre todos los artículos de Reyes, su estudio de las tres Electras, de delicada psicología y erudición amena. Su prosa es artística y a la vez delicada y armoniosa. Ni lenta, como en sabios comentadores, ni nerviosa, como en el arte del periodista. De noble cuño español, de eficaz precisión, de elegante curso, como corresponde a un pensamiento delicado y sinuoso.*

Pertenece Alfonso Reyes a un simpático grupo de escritores, pequeña academia mexicana, de libres discusiones platónicas. En la majestuosa ciudad del Anáhuac, severa, imperial, discuten gravemente estos mancebos apasionados. Pedro Henríquez Ureña, hijo de Salomé Ureña, la admirable poetisa dominicana, es el Sócrates de este grupo fraternal, me escribe Reyes. Será una de las glorias más ciertas del pensamiento americano. Crítico, filósofo, alma evangélica de protestante liberal, inquietada por grandes problemas, pro-

fundo erudito en letras castellanas, sajonas, italianas, renueva los asuntos que estudia. Cuando escribe sobre Nietzsche y el pragmatismo, se adelanta al filósofo francés René Berthelot; cuando analiza el verso endecasílabo, completa a Menéndez Pelayo. Junto a Henríquez Ureña y Alfonso Reyes están Antonio Caso, filósofo que ha estudiado robustamente a Nietzsche y Augusto Comte, enflaquecido por las meditaciones, elocuente, creador de bellas síntesis; Jesús T. Acevedo, arquitecto pródigo en ideas, distante y melancólico, perdido en la contemplación de sus visiones; Max Henríquez Ureña, hermano de Pedro, artista, periodista, brillante crítico de ideas musicales; Alfonso Cravioto, crítico de ideas pictóricas; otros varios, en fin, cuyas aficiones de noble idealismo se armonizan, dentro de la más rica variedad de especialidades científicas.

Comentan estos jóvenes libremente todas las ideas, un día las Memorias *de Goethe, otro la arquitectura gótica, después la música de Strauss. Preside a sus escarceos, perdurable sugestión, el ideal griego. Conocen la Grecia artística y filosófica, y algo del espíritu platónico llega a la vieja ciudad colonial donde un grupo ardiente escucha la música de ideales esferas y desempeña un magisterio armonioso.*

Alfonso Reyes es entre ellos el Benjamín. En él se cumplen las leyes de la herencia. Su padre es el general Bernardo Reyes, gobernador ateniense de un estado mexicano, rival de Porfirio Díaz, el presidente imperator. *Anciano de noble perfil quijotesco, de larga actividad política y moral, protegió siempre las letras y publicó, en nueva edición, el evangelio laico del gran crítico uruguayo. Alfonso Reyes es también paladín del "arielismo" en América. Defiende el ideal español, la armonía griega, el legado latino, en un país amenazado por turbias plutocracias.*

Saludemos al efebo mexicano que trae acentos castizos, un ideal y una esperanza.

FRANCISCO GARCÍA CALDERÓN

París, 1911.

OPINIONES

LAS TRES *ELECTRAS* DEL TEATRO ATENIENSE

Para Pedro Henríquez Ureña

LA GRAVE culpa de Tántalo, prolongando a través del tiempo su influjo pernicioso, y como en virtud de una ley de compensación, fue contaminando con su maldad e hiriendo con su castigo a los numerosos Tantálidas, hasta que el último de ellos, Orestes, libertó, con la expiación final, a su raza, del fatalismo: pues ni el tormento del agua y los frutos vedados, ni el de la roca amenazante, bastaron a calmar la cólera de las potencias subterráneas; y sucedió que la semilla de maldición, atraída por Tántalo, germinara, ruinosamente, en el campo doméstico. Y desenrolló la fatalidad su curso, proyectándose por sobre los hijos de la raza; y ellos desfilaron, espectrales, esterilizando la tierra con los pies.

Pélope, hijo del Titán, heredó la maldición para trasmitirla a la raza. Y el designio de Zeus se cumplía pavorosamente, en tanto que Tiestes y Atreo, los dos Pelópidas, divididos por querella fraternal, se disputaban el cetro. Y, en convite criminal, Tiestes, engañado por Atreo, devoraba a sus propios hijos y, advertido de la abominación, desfallecía vomitando los despojos horrendos.

Tiestes había engendrado a Egisto, y Atreo, a la Fuerza de Agamemnón y al blondo Menelao. Y fue por Helena, hija del cisne y esposa de Menelao, por quien la llanura del Escamandro se pobló de guerreros muertos; y por Clitemnestra la Tindárida —que vino a ser, trágicamente, esposa de Agamemnón—, por quien nuevos dolores ensombrecieron la raza.

En tanto que Menelao y Agamemnón asediaban a los troyanos, para la reconquista de Helena, Clitemnestra, aconsejada por Egisto su amante, prevenía el puñal. Y al puñal y a la astucia sucumbió Agamemnón, victorioso y de vuelta al lugar nativo, arrastrando tras sí, como por contagio de fatalidad, a la delirante Casandra. Así Clitemnestra regocijó a

Egisto su amante, acreciendo las voluptuosidades del lecho.

Pero soñó con sueño augural —dice Esquilo—, que dragón nacido de sus propias entrañas y amamantado a su mismo seno sacaba del pezón materno, mezcladas, la sangre y la leche. Soñó —dice Sófocles— que Agamemnón, resucitado, plantaba en la tierra, orgullosamente, el antiguo cetro de Tántalo, y que el cetro soltaba ramas y, trocado en árbol floreciente, asombraba a toda Micenas.

Y vino Orestes, hijo de Agamemnón: vino del destierro a desgarrar el vientre materno, en venganza de su padre y atendiendo a los mandatos de Apolo. Y por ello sufrió persecución de las gentes y de las Erinies de la Madre; y ya, reñido con Menelao, se disponía a clavar su espada en el flanco de Helena, cuando ésta escapó hacia el éter, convertida en astro.

Perseguido por las Erinies y siempre acompañado del fiel Pílades, huyó Orestes abandonando a Electra su hermana. Y cuenta Esquilo que, perdonado en la tierra de Palas por el consejo de los ancianos, ante el cual los propios dioses comparecieron como partícipes en las acciones del héroe, halló Orestes fin a sus fatigas, y así terminó la expiación de la raza de Tántalo. Eurípides cuenta que, de aventura en aventura, Orestes dio, por fin, en tierra de tauros, donde, para alcanzar perdón, debía robar del templo la estatua de la diosa Artemis, y que ahí encontró a Ifigenia, su otra hermana, oficiando como sacerdotisa del templo: a Ifigenia, a quien su padre Agamemnón, constreñido por los oráculos, y para que sus naves caminasen con fortuna hacia Ilión, había creído sacrificar, en Áulide, a la propia Artemis, pero que, salvada por la diosa en el momento del sacrificio, cumplía hoy, como en una segunda vida, los ritos sangrientos de la divinidad, recordando, a veces, por la visión del sueño, su vida anterior, y no sabiendo qué hacer de su existencia. Orestes huyó de Táurida con la anhelada estatua, y, llevando consigo a Ifigenia, navegó hacia Atenas. Ésta es, según Eurípides, la suerte de la raza de Tántalo.

Tántalo insolente y punido; Tiestes vomitando a sus hijos; y toda la caterva ilustre de los aqueos de bellas *cnémides* y de cascos lucientes, cuyas almas fueron precipita-

das al reino sombrío, y a quienes Agamemnón gobernaba con la lanza temida; y toda la caterva ilustre de los troyanos regidos por Héctor Matador de Hombres; y Agamemnón, vencido a mansalva, en el baño y entre caricias; y Egisto regocijado y cobarde; y Clitemnestra, "la hembra matadora del macho", apuñalada por su hijo; y Orestes que asesina y padece; e Ifigenia, víctima y virgen; y Menelao, egoísta, y casi indiferente en el teatro, si batallador en la epopeya; y el propio Pílades (tan imperatorio y lacónico que, en Esquilo, apenas habla para recordar las consignas del Oráculo y desvanecer el titubeo del cuchillo de Orestes ante el seno de la Tindárida; bien que pierda, con Sófocles, y en una de las tragedias de Eurípides, su dignidad terrible, y sólo se conserve como personaje mudo, y por mucho que Eurípides, en otra de sus tragedias, lo cambie en fiel amigo de Orestes y de sus mismos años, elocuente, confidencial, desvaneciéndose así, en ambos trágicos, el simbolismo del personaje legendario), el propio Pílades, que parece la propia voz de los Destinos, y Casandra inspirada, y Helena irresponsable —los tres afluyendo a la gran fatalidad común de la raza de Tántalo—, todos, todos ellos completan el cuadro espléndidamente doloroso. Y sola una sombra blanca, Electra, discurre, azorada, por la escena trágica, a manera de casta luz.

I

Con la verdadera indecisión trágica, y sufriendo el conflicto interno que nace de la sumisión natural de las vírgenes y los frenos del pudor, en pugna con las injusticias que la someten, y contra las cuales todos, sino ella, se rebelarían, la Electra de Esquilo es una seductora y delicada figura, cuya misma tenuidad conviene a prestarle más color patético, convirtiéndola en noble representación del dolor humano, liberado por la inconsciencia y el ensueño. Paradójica en tal razón, ella posee ese temple de las almas sensitivas por extremo, donde el engaño del mundo impide, compasivamente, a la amargura, ejercitarse en todo su rigor: es como si un sentido oculto, previsor y trascendental, la armase de particular tolerancia ante la aberración de los crímenes en

que vive (al punto que éstos resultan suavizados si acontece que ella los relate); y no parece sino que la vida, por desapacible que sea con los otros, cuida de llegar hasta Electra en sus más dulces expresiones y con sus más piadosos engaños.

Quien haya leído y releído aquel deleitable trozo en que Electra, acompañada de las Coéforas, se detiene, perpleja, ante la tumba de su padre, no sabiendo qué voto hacer ni en qué nombre vaciar el vaso libatorio, y descubre, a poco, la llegada de su hermano Orestes, sólo con ver una trenza de cabellos depositada sobre el sepulcro y unas señales de haber pisado por ahí un caminante (escena de la *anagnórisis* en la nomenclatura de Aristóteles); quien tal haya leído repetidas veces, si tiene la virtud de sorprender el nuevo matiz de impresión que a cada nueva presencia provocan las cosas conocidas de antes, ya habrá advertido cómo, al finalizar la lectura, se queda, unas veces, poseído de real emoción dramática, otras, con ansia de llorar, y otras aún, con grata placidez risueña, como inspirada por un vago y perdido concierto de arpas. Esta sugestión múltiple, este poder trinitario de la emoción, ya tremenda, ya melancólica o bien jovial, es el más hondo secreto de la belleza inefable de Electra; y Esquilo, que más se define en lo sustancial y sentencioso, y que es tan abstracto cuanto lo requiere la pureza del teatro helénico, acertó aquí con una emoción —abstracta por indefinida— que viene a caracterizar la esencia de una personalidad y es como el cuadro de las fuerzas afectivas que, necesitadas de acción y obrando por su pura actividad espontánea, se derraman, sin objeto especial que las solicite, sobre todos los objetos posibles. Y así Electra es un dechado de su respectivo carácter (un *paradigma* en la nomenclatura clásica), una entidad: la virgen, provista de un fondo decorativo —el pesimismo trágico—: éste hace externarse todos los atributos de aquélla y determina las manifestaciones de su existir.

En el mundo de la tragedia helénica la Electra no es una anomalía: nada tiene de irresoluble, ni posee ese sinnúmero de motivos sentimentales que caracteriza a la mujer. Electra no está copiada de la realidad: no es enigmática, sino sencilla y de factura cabal; y si sufre un conflicto interno, no

exige éste caracteres algunos de personalidad concreta, sino que es el que necesariamente, psicológicamente, resulta de su condición de virgen. Y basta esta condición, y que se encuentre Electra ante los acontecimiento con que la asedia la vida, para que el conflicto se produzca. Electra no es un ser, sino un contorno de ser, en el cual, si a teñirlo fuéramos con los colores de la vida, cabría una infinidad de seres particulares. Podéis concebir que, por una sucesión de abstracciones, se despojase un ser, como de otras tantas cortezas, de aquellos atributos que más lo individualizan, hasta quedar convertido en lo que tiene de puramente formal, hasta quedar reducido a un molde, a un nexo de fuerzas psíquicas sabiamente ordenadas por una virtud esencial; podéis imaginar que, en un "vitral" de iglesia gótica, las figuras fuesen perdiendo su tinte especial y, al cabo de siglos, quedasen reducidas a un vago diseño proyectado sobre el descolor y la transparencia del vidrio: podéis así concebir e imaginar la Electra de Esquilo.

Y mejor será si a la virgen del teatro antiguo se la compara con la virgen del teatro moderno, con Ofelia. Ésta sí que tiene color personalísimo y que no es, como la otra, un contorno de ser, sino un ser compacto. Mientras cruza, por la transparencia de aquélla, el destino, como un haz de luz a través de un cristal —sin tropiezo y apenas refractándose en la conciencia—, en ésta se halla parado por un obstáculo macizo (aunque parece dócil), por un ser provisto de tanta individualidad, que no puede menos de oponerse al aniquilamiento del libre albedrío en lo fatal, y que tiene toda la complicación admirable y peculiar de las cosas del mundo, cuando se las mira, no en su conjunto, sino en su integración detallada; y tanto es así, que siendo Ofelia la *virgen*, "cuyo carácter —decía Coleridge— consiste precisamente en estar libre de los defectos de su sexo", críticos hay que creen adivinar, en lo más íntimo de este espíritu, un sedimento impuro y sensual que sube a flote con la locura. En tanto que Electra va hacia el túmulo de Agamemnón, indecisa y mansa, y alterna su trémula voz con los gritos pávidos del coro de esclavas; o en tanto que compara con sus propios rizos el que halla sobre la piedra tumbal y trata de ajustar los cán-

didos pies a las huellas amigas que descubre en el suelo —reconociendo por los signos a Orestes, y desconociéndolo por su presencia—; en tanto que dialoga con él bajo el techo maldito, donde vuela la funesta tropa de hermanas, de Erinies, que, como en las palabras de Casandra, "a una voz cantan desapacible y temerosa canción de maldiciones"; en tanto que dialoga con él en tierno dialogar que a poco se torna iracundo y sagrado — mágicamente camina Ofelia, con sus fantásticas guirnaldas, adornada con su locura, con sus canciones inesperadas, junto al sauce, junto al río, siguiendo las rosas que se van con el agua. La virgen salubre y la virgen loca; la sencilla y la enigmática; la que guarda calor en potencia y la que se mustia en asfixia; la que espera sazón de mujer, la que se consume en ansias prematuras; la virgen antigua y la virgen moderna —Electra y Ofelia—, se diría, según es la savia animadora que recibieron de sus creadores, que se las oye, con su encanto de promesas perennes, sentadas al Convite de las Diez Vírgenes de San Metodio, proclamar, en inocentes discursos, como la mayor perfección humana, las excelencias de la virginidad!

Pero en la virgen Electra, aparte de aquella abstracción que dijimos serle peculiar (y que convendremos en llamar la *transparencia de los personajes del teatro antiguo*), cualidad general, hay lo característico de ella, que resulta de su condición de virgen: hay algo de lo que se ha llamado *ensueño apolíneo.* Acompaña todos sus ademanes y sus decires tal delectación estética y tal conformidad con el mundo, que no hay duda en afirmar: Electra no tiene cabal noción de su infortunio. Es tan esfumada, es tan tenue, que hasta la conciencia en ella (única cosa verdaderamente viva en todas las figuras de la tragedia) se ha perdido un tanto. Lo que cuadra con justicia a su actitud de virgen. De ahí el prestigio de la Electra de Esquilo, que lleva, como regalo de las Gracias, una mirada atónita en los ojos concertada con un esbozo de sonrisa en los labios.

Mas no creáis que todo ha de ser vacilación y dolor irresoluto. La llegada de Orestes, el hermano "que ocupa cuatro partes en el corazón de Electra", determina en ella la mayor exaltación heroica. Y se produce entonces aquella plegaria

incomparable en que ambos hermanos invocan los manes del padre muerto. (Dice Orestes: "¡Yo te invoco, padre! ¡Padre, sé con los que te amaron!" Dice Electra: "¡Yo también te llamo con mis lágrimas!") Uno completa las palabras del otro. (Dice Orestes: "¡No te cogieron con grillos de cobre, padre!" Dice Electra: "Sino en vergonzosa y traidora envoltura.") Un mismo sentimiento nivela sus almas en la más solemne altitud, el dolor se transforma en rabia; y Electra, al fin, por sólo seguir a quien la ampara, que no por decisión espontánea, se rebela, terrible, y exclama ante Orestes, que es el ejecutor: "¡Oh dioses, sea vuestra sentencia cumplida!"

El momento de exaltación de los espíritus tímidos es de lo más patético que hay en la tragedia de la vida. Los motivos emocionales se han ido acumulando, y la rabia ruge adentro contenida por la timidez natural. Hombres hay en quienes, de suyo, la sorda energía sofrenada estalla al fin, y los liberta de su debilidad propia, y hasta suele darles, para el resto de su existencia, cierto tinte de atrevimiento que antes les era extraño. Los hay también que se llevan su furor a la tumba. Los hay también —y así es la Electra de Esquilo— que, abandonados a su natural, nunca echarían de sí ese sedimento rabioso, hasta que la audacia de un ser simpático, obrando como talismán, no suscita en ellos una germinación subitánea, que se extinguiría acaso sin la presencia de quien la ha provocado.

El momento de exaltación de Electra es su *momento trágico.* Hay más tragedia aquí que en el mismo Orestes. Y no porque a éste deba considerársele como la decisión sin conflicto, como la fuerza que no vacila, como el Destino irreprochable, puesto que la mano le tiembla ante el seno maternal y es fuerza que Pilíades suelte al fin la escondida voz para recordar la sentencia que dictó Apolo desde el Ombligo de la Tierra. Sino que la tragedia de Orestes, según Esquilo la presenta, carece de ese encanto espiritual que inviste la tragedia de Electra. Y ésta es ocasión de acudir a las palabras doctas de Henri Weil: "La psicología vendrá más tarde; está aún reemplazada, o si se quiere, envuelta por la mitología; lo que pasa en el corazón del hombre es proyec-

tado hacia afuera; los conflictos interiores toman cuerpo y figura, aparecen bajo la forma de un drama visible." Y es, en verdad, tal exteriorización lo que desvirtúa la tragedia de Orestes. Además, Orestes sabe que ha de matar; su mano vacila, pero su inteligencia no; por eso se azuza a sí mismo con discursos de ira. Orestes se mueve según la línea de un claro Destino. Electra no, que vacila, como en un conflicto de Destinos, con la verdadera indecisión trágica. Electra no, que no va por línea resuelta, y cuyo tormento interior es un lamentarse en silencio, un desesperarse a solas y no atreverse a desear venganza. La solución de su conflicto es atreverse a desear venganza. La solución de su conflicto no se proyecta sobre el mundo en expresiones o en actos; su tragedia no remata, como la de Orestes, en la punta de la daga sedienta; su tragedia, tan íntima y tan silenciosa como en la Deméter de Cnido, silenciosamente se apacigua, como un apagarse de las turbulencias del ánimo. Otro se alteraría deseando el crimen: ella se aquieta con desearlo. Y una piedad providencial, como una reacción de la naturaleza, le empaña los ojos, con las mismas lágrimas que llora, para que no vea la sangre vertida. Y los acontecimientos fatales, encarnados en Orestes, cuidan de cumplir la venganza que ella no podía anhelar siquiera.

Virginal, sojuzgada, mansa, responde a la iniquidad con una sublevación interna —igual que, sumisas al pie que las dobla, sueltan su jugo eficaz las yerbas de virtud.

II

Distingue a Sófocles la afición a crear parejas virginales, y le complacía oponer, en bellas antítesis, al empuje casi marcial de unas vírgenes el encanto pudoroso de otras. Cuadran, a aquéllas, el potro y los dardos de las amazonas, y a éstas la rueca pacientemente manejada en el silencio del gineceo. Lo que es, en la Electra de Esquilo, la verdadera indecisión trágica y el conflicto interno, Sófocles lo fracciona en una pareja virginal (Crisótemis y Electra); en una virgen que cede, sumisa, y otra que se rebela, heroica. Y las concierta por tal manera y aviene y aprovecha tanto la oposición de una con la otra, que, por mucho que simplifique

así la tragedia íntima, externándola y haciéndola ornamental, y por mucho que aquel desenfreno heroico disgustase a Aristóteles como nada armónico ni consonante con la virginidad —antes cualidad máscula y de las que piden más esfuerzo viril—, Electra y su hermana Crisótemis, Antígona y su hermana Ismena, nos deleitarán siempre con sus diálogos, alternados en trágico paralelismo; y como el viejo Edipo que, en Colono, nos aparece conducido por sus dos hijas, ha de aparecernos Sófocles acompañado de su pareja virginal.

Ya no es la Electra, en Sófocles, virgen sojuzgada y mansa que responde a la iniquidad con una sublevación interna, sino virgen francamente rebelde, tenaz y despótica —como la misma Antígona sofoclea—, sin conflicto interior, y tan fácil en su problema trágico, que basta seguir sus discursos para poder representársela.

Con sólo cuidarse de distinguir lo que es en las figuras teatrales prestigio mitológico independiente del poeta (quien se encuentra ya a los héroes explicados por fábulas más o menos brillantes y sugestivas), de lo que es en ellos valor dramático añadido por la interpretación propia, fácilmente se advertirá que los personajes de Sófocles se caracterizan por una tendencia superior e inalterable, viniendo así las demás cualidades formativas a aparentar no más la vestidura de aquella cualidad central. Sófocles crea las figuras de su teatro más para la ornamentación general de la tragedia que no para la riqueza interior. Los seres que él imagina no son sino *fuerzas elementales* acondicionadas para la vida por medio de un ropaje de atributos secundarios. La aparente complicación de Edipo resulta de los acontecimientos de afuera más que de motivos espirituales. Para tales conflictos externos, tiene Sófocles hasta modelos prefijados. Aprovecha, por ejemplo, con frecuencia, la desazón que se experimenta cuando a busca de una solución feliz se cae en el peor sendero. Acordaos de la Deyanira. Y acordaos, no está por demás, de la Yocasta, que tiene con aquélla su vaga semejanza en aquel silencioso desaparecer de la escena antes del suicidio, que es una noble insinuación trágica. Filoctetes parece naufragar entre vacilaciones, mas no tiene mayor

secreto espiritual, sino que la acción es de conflictos tan tramados, sí, pero tan externos y tan extraños a su voluntad que, a no ser por la oportuna aparición de Héracles, nada se resolvería. Estos personajes —vistos en las tragedias de Sófocles y sólo en lo que éste añadió a su legendaria naturaleza— son siempre *unidades de alma y fuerzas elementales* que el poeta escogía y vestía convenientemente para disponerlas al choque dramático. Éste es el modo de crear seres que usa Sófocles; ésta es su *psicotecnia.*

La Electra de Sófocles es uno de estos personajes surgidos por la abstracción de una cualidad aislada y aparejados débilmente con otros signos secundarios que quitan a la figura todo aspecto de cosa escueta. La tendencia única para que fue creada domina en ella sobre cualquier manifestación diversa de su vida, subordinándolo todo y entretejiendo la trama de todos los instantes psicológicos como un *ley-motivo* musical. La Electra de Sófocles nació para la rebeldía, y el curso de su destino es inquebrantable y elocuente. Oíd cómo habla ante la ira de Clitemnestra su madre:

—Si hemos de matar al que mata, que mueras tú según la pena merecida... Mira que más pareces nuestra ama que no nuestra madre... Como ello te plazca, ya puedes ir diciendo a la gente que soy mala o que soy injuriosa o, si quieres, llena de impudor. Yo también diré que, culpable de tanto vicio, no he degenerado de ti ni te voy en zaga.

Y, como prosiga Clitemnestra:

—Y ¿a qué cuidarse de quien habla a su madre en tan injuriosa manera y a los pocos años que tiene? ¿No es cierto que osará los mayores crímenes quien se desvistió del pudor?...

Electra responde con estas palabras que la definen:

—En verdad, sábelo pues, me avergüenzo de ello, por mucho que tú no lo creas. Sé que tales cosas no convienen a mis pocos años ni a quien yo soy; pero a eso me orillan tu odio y tus acciones, porque el mal enseña el mal.

La tragedia sigue desarrollándose. El Pedagogo, según lo convenido con Orestes, trae la falsa noticia de que éste murió, arrastrado por los caballos de su carro, en el estadio, en los juegos délficos.

Para deleite vuestro y curiosidad, quiero que oigáis la descripción de su muerte, no como la presenta Sófocles, sino en la adaptación castellana que, con el nombre de *La venganza de Agamenón,* hizo de esta tragedia antigua —y por primera vez en nuestra habla— el Maestro Hernán Pérez de Oliva, cuyo estilo, fruto del siglo XVI, encanta por el verdor delicado. El Pedagogo, que allí, castellanamente, se llama el *Ayo,* habla así:

> Sé que los mancebos ilustres como él ordenaron unas fiestas, do en presencia de muchas gentes aprobasen sus personas. En ellas ordenaron ejercicios en que claro pudiesen mostrar todas sus destrezas. Hombres hubo de ellos que en fuerzas y en armas y en ligereza hicieron grandes cosas; mas Orestes de todos hubo victoria. Y puesto en medio del espacio, en la lindeza de su cuerpo y hermosura de su cara parecía que la naturaleza le hizo Príncipe de todos. En él sólo estaban puestos los ojos de cuantos había en aquellas fiestas. Los mancebos alababan su esfuerzo; los viejos, su tiento; y las mujeres, su mesura y gentileza, juzgándolo todos digno de gran señorío y deseándole lo mismo. Luego Orestes y aquellos nobles subieron a caballo; y, partidos en dos, representaban batalla. Aquí el caballo de Orestes, muy aquejado según la fuerza y presteza del que lo regía, cayó en tierra sobre Orestes; y el caballo se levantó luego, mas Orestes quedó muerto tendido. Parece que quiso aquel día la fortuna en presencia de tanta gente mostrar su poderío; que a quien poco antes lo había puesto en la cumbre del placer de esta vida, en un momento le abajó con la muerte. Luego por todo aquel espacio había una lluvia de lágrimas, con que la fiesta tornó tal cuales suelen ser los días que claros amanecen y anochecen con tempestad...

Electra se mira sin apoyo. Clitemnestra, aliviada de un presentimiento, dice sus más graves palabras:

—¡Ay triste, que sólo salvo mi vida a costa de mis propias desgracias!

Egisto y su amante reinarán en paz. Crisótemis está sometida, pero no la insumisa Electra. Ésta, en Esquilo, persistiría, llorosa, en llevar a la tumba del padre muerto su piedad y sus dones fúnebres. Pero la de Sófocles, de condición heroica y belígera, llama a Crisótemis y le propone luchar con armas en contra de Egisto y Clitemnestra.

—Las acciones más justas dañan a veces —dice Crisótemis.

—Y yo —responde Electra— no quiero vivir según esa ley.

Viene, a seguidas, la escena de la *anagnórisis,* el encuentro de Electra y de Orestes. Llega él, ocultando su nombre, y con la urna cineraria en que dice llevar sus propios restos. Electra le mira y le habla sin conocerle. Al cabo se descubre él; ella, entonces, pasa del mayor dolor a la alegría más inesperada, y este contraste de emoción constituye la belleza de la *anagnórisis.*

Pero no hay, como en la *anagnórisis* de Esquilo, aquella magia sutil que brota de las pisadas de Orestes y de la trenza depositada en la tumba; no hay aquel conocer a Orestes por sus huellas y desconocerlo por su presencia, que suscita la emoción simbólica sin ser un verdadero símbolo; sino que hay la antítesis brusca, la agitación del ánimo, el paso del dolor que grita a la alegría que grita, la mayor ondulación trágica, el *pathos* delirante recorrido en toda su riquísima escala.

El Orestes de Sófocles no vacila un punto, ni es fuerza que Pílades lo aliente por que no le turbe la presencia de su madre: es un instrumento divino, sin conciencia, sin complicación interior. Y una vez reconocido por Electra, está valiente y ansioso de venganza. De la Electra de Esquilo dije que su tragedia era mayor que la de Orestes. En Sófocles hay mayor razón para afirmarlo. Manifiestamente Sófocles hizo de la Electra el núcleo de su tragedia inmortal: manifiestamente hizo a Orestes venir a menos para que no empañase, como en Esquilo, el esplendor de la verdadera criatura trágica, que es Electra. Dice Weil que el Orestes de Sófocles

> no hace sino ejecutar el oráculo de Apolo; es un instrumento del dios; es un justiciero cuya acción queda cubierta por una autoridad superior. Así, sólo es un personaje secundario en el drama, y la muerte de Clitemnestra no es, en justicia, el verdadero asunto: la vieja fábula no sirve sino de cuadro y de pretexto a una acción diversa por completo de ella.

Y bien; aquí Orestes no va a suscitar en el espíritu de Electra aquella germinación refleja de odio y de venganza;

antes la encuentra ya decidida, la previene para que oculte lo que sabe, y ella se dispone a cumplir sus órdenes, regocijada y sanguinaria.

La tragedia se cumple al fin. Orestes desaparece de la escena. Se oye un grito de Clitemnestra. El coro y Electra se interrogan. Se oye nuevamente un grito y crecen la ansiedad de Electra y el espanto del coro. Y sigue Clitemnestra gritando; grita desgarradoramente y llena de dolor. Y en medio del espanto del coro, en cuya turbación se hace presente la escena invisible del matricidio, "Hiere —grita Electra—, hiere nuevamente si puedes." Y el coro clama espantado. No es ciertamente menor el espanto con que Egisto, creyendo descubrir el cadáver de Orestes, descubre, al alzar el velo, el palpitante de Clitemnestra. Aquí también la antítesis emocional, aquí también el paso de la alegría intensa al dolor y al horror. Aquí, como en la *anagnórisis,* como en el fraccionamiento de Electra en una virgen sumisa y otra rebelde, como en la oposición de Antígona e Ismena, la afición al choque, el anhelo de cansar el ánimo por el ejercicio brusco del sentimiento, que dominan y que iluminan las construcciones de las tragedias sofocleas.

III

Y cuadra ya observar que en Esquilo, como en Sófocles, el coro se halla presente sin cesar a las más secretas confidencias de los actores y que siempre es fiel a la voluntad del protagonista, al punto que podría caracterizarse a éste como el personaje simpático al coro. (Lo que no significa que el coro aplauda en toda ocasión los actos de éste, pues no es el héroe trágico un modelo para imitado, sino un ejemplo, una lección.) Y esto es general en la tragedia griega: no hay coro traidor, como no lo hay que no pueda ser iniciado en los mayores secretos de los héroes trágicos.

Ciertamente que la principal razón de tales cosas proviene de lo complicado que era hacer salir y entrar al coro a la escena; pero de este motivo, extraño al arte, resultó que el coro participase en los sentimientos del héroe.

Del coro ha dicho August Wilhelm Schlegel que es el "espectador ideal". La crítica de esta teoría se halla condensada en las palabras de Nietzsche: "Nosotros (dice) habíamos pensado siempre que el verdadero espectador, sea quien fuere, debería estar cierto de tener ante sí una obra artística y no una realidad empírica; y el coro trágico de los griegos está, por cierto, obligado a reconocer, como existencias corpóreas, las figuras escénicas." (En el prólogo de *Los cautivos* de Plauto, se dice —y es oportuno citarlo aquí—: "los acontecimientos de esta pieza serán reales para nosotros; mas para vosotros, espectadores, esto no pasará de ser una comedia.") Además, continúa Nietzsche, dado que el origen de la tragedia es el coro aislado, menester sería admitir que hay espectador antes que haya espectáculo, lo que es un contrasentido. Y propone, como única interpretación admisible de la teoría del *espectador ideal:* "el coro es el espectador ideal, por cuanto es el único *que mira,* el que mira el mundo de las visiones escénicas". Sólo que esto no nos aprovecha para explicar la existencia misma del coro, porque se contrae a sólo explicar el papel que éste desempeña en la tragedia.

Hegel define el coro como "el suelo fecundo sobre el cual únicamente crecen y se desarrollan los personajes, como las flores y los árboles que solamente prosperan en su terreno propio y natural". "Es —dice— la *escena espiritual* del teatro antiguo". Para Schiller, es un muro que aísla la acción trágica de la realidad, con lo cual gana la armonía artística. Y Hegel y Schiller dicen verdad en parte; pero aún hay más.

De dos maneras funciona el coro: o dialogando con los actores o interviniendo en la acción trágica (y por eso decía Aristóteles que el coro es uno de los personajes y por eso la teoría del *espectador ideal* es inadmisible en todo caso) o cantando sus estrofas, sus antistrofas, sus épodos, en esos entreactos líricos que hacen decir a los helenistas que el coro es el principio lírico y superviviente de la tragedia primitiva, fundido con el principio épico, representado en los actores; que el coro es la supervivencia de las danzas de sátiros en redor de Dionisos; algo, en suma, extraño a la tragedia pos-

terior, ajeno a su desarrollo, estorboso a veces, que sirve para que el público descanse de los episodios. Cierto que estos entreactos líricos parecen remedar la conciencia concentrada a reflexionar y a juzgar y, según esta interpretación, en el coro residiría la verdadera tragedia, puesto que, como dice Otfried Müller, "el interés de la tragedia clásica no se halla nunca en el hecho material. El drama que la sirve de base y fondo es un drama interior, moral". Es decir, que la cavilación, la reflexión sobre los designios de la Moira, constituye la verdadera tragedia. Y ahí queda, para la narración de los hechos, el aliento de la epopeya. Pero se olvida, en todo esto, que el coro no sólo reflexiona y cavila, sino que obra, siente y se desahoga.

Volvamos a Nietzsche. Él razona así: el coro, elemento dionisíaco de la tragedia, es lo único original. La alucinación del coro produce una apariencia apolínea y aparece el dios, aparece Dionisos: el primer actor. Los demás actores, los *hipócrites*, "los que responden", son una multiplicación de este primer personaje. Está, pues, el coro, ante el dios, y de esta conjunción resulta el *drama* en el sentido estricto del término. Y Nietzsche concluye así su razonamiento: "Hemos de entender la tragedia griega como el coro dionisíaco que se descarga, constantemente, en un mundo apolíneo de imágenes". Es decir, que el coro sirve para explicar la existencia de los actores, porque el coro los ha creado para sí con su ensueño apolíneo. Hay, pues, en el coro, lo que se llama, en el modernísimo lenguaje de Jules de Gaultier, *sentido espectacular*. Y esto explica el origen de la tragedia.

Mas, una vez nacido el drama (esa resultante de lo que se ha llamado respectivamente, y con términos que aislados no se corresponden, pero que juntos, aunque difieran en profundidad filosófica, significan aparentemente lo mismo, la unión de lo dionisíaco y lo apolíneo, la unión del principio lírico y del principio épico); una vez nacido el *drama*, que es un desprendimiento diverso, en conjunto, de lo lírico y de lo épico, el coro ¿subsistirá tan sólo para explicar el nacimiento, la *existencia* del drama? Dentro de esta concepción, que no es tan puramente nietzscheana como de ordinario se dice, la respuesta será afirmativa. Ouvré, en las

Formas literarias del pensamiento griego, responde que el gusto por conservar la tradición y el deseo de impresionar con el mucho aparato teatral son los motivos para explicar la supervivencia del coro. Pero considerando la tragedia, no ya en sus fuentes (lo que servirá para reconstruir, filosóficamente explicado, el proceso que dio origen a la verdadera tragedia), sino como debieron considerarla los mismos griegos en la época central del teatro ateniense —con Esquilo, con Sófocles, con Eurípides—, la tragedia, en fin, según aparece y no según su proceso formativo; como el espíritu la contempla y no como deduce, razonadamente, que se formó; actual, ya no históricamente, tenemos que invertir por fuerza la proposición discutida, y en vez de decir *el coro produce a los actores,* tenemos que decir que *los actores producen el coro.* La tragedia antigua sí que es *el organismo perfecto* y no hay que buscarle apéndices estorbosos ni supervivencias inútiles: el coro funciona rítmicamente, como un instrumento dinámico por donde estalla, en cantos, en gritos, en *ololugmoi,* el sedimento, la carga emocional precipitada en el fondo del ánimo por los episodios de la tragedia. Y por eso es fuerza que el coro esté presente a todos los acontecimientos y hasta a las revelaciones secretas: para conocer el drama y ponerse en contacto con él; para sentir, para emocionarse, y desahogar, a poco, *con desahogo lírico,* y cuando precisamente lo requiere el ánimo, la emoción, el *pathos* acumulado por las acciones dramáticas, la piedad, el terror. *Un instrumento oportuno y rítmico de desahogo lírico:* esto es el coro de la tragedia helénica.

Si así pensáis del coro, os aparecerá la tragedia como una completa representación del alma en su dinamismo pasional: nos empeñamos en luchas, padecemos, alcanzamos pequeños triunfos, alcanzamos triunfos decisivos; o nos doblegan las fuerzas de afuera, o las hacemos venir a nuestro servicio; y, de cuando en vez, nos apartamos un punto, medimos lo alcanzado, prevenimos lo venidero, nos compadecemos a nosotros mismos, cantamos nuestras propias victorias, y nos damos a la lamentación, a la exclamación, al *ololugmos,* al desahogo lírico, al llanto y al canto, como el coro de la tragedia helénica.

IV

En dos tragedias (la *Electra* y el *Orestes*) presentadas en el teatro ateniense, la primera, según Wilamowitz y Henri Weil, en la primavera del año 413 a. c., y la segunda cinco años después, desarrolla Eurípides su concepción de Electra, tan humana y tan *decadente* que sólo por la acción del drama recuerda a la primera Electra, la de Esquilo, aquel contorno de ser, sombra blanca y paradigma de la condición virginal.

Ofrece la Electra de Eurípides toda la admirable complicación de las cosas del mundo, y su tragedia, enteramente exteriorizada, es lucha y actividad agresiva contra los hombres y los acontecimientos adversos; y a través de la acción del drama y en su contacto con los hechos, y no en el silencio de la conciencia —según era el caso en la Electra de Esquilo—, es donde hay que buscar los signos que la definan.

Ha cambiado el escenario tradicional. Supone Eurípides que, a la muerte de Agamemnón —desterrado Orestes y alejado de la casa lamentable por un devoto servidor— Egisto, triunfante y regocijado, viendo cómo los ilustres argivos se disputaban el amor de Electra, cuya virginidad ya está floreciente, y porque no llegase ésta a ser esposa de alguno de ellos (no brotase su seno algún hijo vengador), decide, silenciosamente, matarla. Pero Clitemnestra que, en Eurípides, humanizada, como era de esperarse, posee verdaderos rasgos maternales, la salva, y, para que tenga hijos esclavos que no infundan miedo ni sepan de venganzas, la da por esposa a un labrador, descendiente de micenios. El cual, en su sabiduría sencilla, atina a definir su lugar al lado de Electra; y más afligido que orgulloso, ni quiere que las manos de Electra se ocupen en faenas humildes, ni que traigan agua del manantial: mira con veneración a la hija de sus reyes, y respeta, bellamente, su lecho. Gilbert Murray, pensando en el labriego de Electra, ha dicho de Eurípides:

> En su desprecio por la sociedad y el poder del Estado, su espíritu iconoclasta hacia los semidioses homéricos admirados de todos, su simpatía por lo silencioso y generalmente no interpretado, encuentra heroísmo en los seres tranquilos, no mencionados por el mundo.

Esta humana Electra de Eurípides nutre voluptuosamente su dolor, se complace excitándolo, es mujer. Adivina acaso que, ahondando la pena, o agota las propias fuerzas y queda insensible, o atrae el acabamiento liberador. Hasta se echa de menos que no tenga Electra su delirio y su locura.

Porque estos seres endolorados, que viven en las tragedias de Eurípides con vida humana, buscan adormecer el ánimo, y se rehusan por todos medios al dolor, ya aconsejando el amor moderado, la flecha galante de Eros, y no la flecha erótica, ya maldiciendo la amistad que hace llorar por los amigos, hasta proponer la renuncia de la procreación para no llorar por los hijos, hasta decir: ¡más vale no amar! ¡más vale no amar! Pero una vez en el dolor, los veréis buscar con avidez trágica el mayor ejercicio de su pena; los veréis, dionisíacos, purificarse del mal con una locura benéfica, o aconsejar fríamente, como el coro de Hécuba: "es perdonable renunciar a la vida cuando se lloran tales tormentos que superen las propias fuerzas." El delirio es, en Eurípides, una consecuencia y una liberación del dolor humano: es el estallido de toda psicología derrotada. En tanto que el delirio, en Esquilo, es una directa influencia divina (acordaos de Ío en el *Prometeo encadenado*). Hay que entender así las palabras de Maurice Croiset cuando dice que "el delirio en Esquilo despierta más bien la idea del poder divino", y en Eurípides la de "la enfermedad humana", pues de otra suerte se caería en una ruin interpretación psicopática. Longino, en su *Tratado de lo sublime*, dice que fue Eurípides "maestro en el amor y el furor". Cierto es esto y muy clara verdad, porque aquel misticismo que hay en Eurípides se resuelve en delirio, aquel *pathos* se resuelve en delirio. Por eso significan tanto las mujeres del teatro de Eurípides, porque el principio femenino es simpático con el dios delirante. Émile Egger observa que las *severas conveniencias* de las mujeres del teatro griego se transforman con Eurípides en las más violentas pasiones, y lo explica por aquella "especie de fatalidad dolorosa que parecía perseguirlo en todas partes". Y ya es sabido y aceptado que aquel maldecir de las mujeres, en que se fundaba Aristófanes para imaginar que algunas, reunidas en la

plaza pública, deliberaban sobre cómo despedazar a Eurípides; que aquellas constantes críticas a las mujeres, donde Croiset, con razón, ve "menos malignidad que tristeza", no son sino fenómenos indirectos movidos por el grande amor que las tenía y el grave interés con que le obligaban. En *Las bacantes*, Dionisos asegura su triunfo por las mujeres. Suélese dar a esta tragedia la interpretación de mera palinodia y signo de conformidad cansada que, en la vejez del poeta, anuncian la paz, la reconciliación con la sabiduría popular. En verdad, esta tragedia tiene más profundo sentido. Creo firmemente que *Las bacantes* expresan una realización y no una palinodia, aunque, sin atender a las causas y mirando desde afuera el desarrollo espiritual de Eurípides, proyectado en sus obras, pudiera muy bien justificarse la aludida opinión: Eurípides, racionalista y sofista, culto por extremo y revolucionario en todo terreno ¿cómo, sino desdiciendo su obra en un arrepentimiento senil, podría ordenar por boca del coro que se apruebe y siga lo que el vulgo humilde aprueba y sigue?

Pero es que Eurípides posee una dialéctica tan envenenada que acaba por destruirse a sí propia. Llega, con su genio dialéctico, a todos los escepticismos, y este escepticismo final es sólo la realización, el punto a que naturalmente alcanza, sin volverse atrás, sin desdecirse. Hay facultades cuyo desarrollo remata en el suicidio, y en Eurípides las hallamos. Llega el óptimo florecimiento y sorprende al espíritu paralizado por un escepticismo cabal. ¿Qué fuerza psíquica servirá entonces de alma ordenadora? Allí está, nutrido por el largo silencio y hostigado por el fracaso de la razón, todo el tesoro de las pasiones. Ellas condensarán en su alrededor las fuerzas del ser, y habrá aquel *segundo nacimiento* que estudia James en los casos del misticismo. En Eurípides, con la derrota del raciocinio, se demuestra aquella plenitud pasional que apuntaba ya en los cuadros de anteriores tragedias: había hecho correr un soplo de misticismo por los bosques donde Hipólito ilustraba su arco; animó el venerable rostro de Hécuba con el gesto de la *desesperación griega;* dio a Ifigenia la alegría dramática del martirio; y, sensible siempre a las grandes cosas, produjo

por fin *Las bacantes*, último jugo de sabiduría, herencia y regalo de sus años: que él reflejó con su naturaleza elocuente todos los signos humanos de la vida, y por eso se hallaba un día, rico de la mejor riqueza, lanzando ante el público semibárbaro de Macedonia, sin el temor del severo público ateniense, su grito inacorde y victorioso. Y, si habla entonces de volver a la verdad popular, es porque estaba en las ideas de la época el suponer que la gente inculta se halla más cerca de la pasión que los hombres sabios.

En *Las bacantes* dice una verdad vieja y profunda: algo hay más grande que la razón. Lo irracional, antigua fuerza del mundo, grita y danza ahí en los coros enfurecidos y hace bailar a los ancianos de cabeza temblona. Vístense las mujeres con yerbas y, coronándose, agitan los pies inquietos, o echan artás, súbitamente, las enmarañadas cabezas, sintiendo bajo la piel hincharse los senos desbordantes. La presencia de Dionisos se anuncia por la vibración del suelo, y los poseídos sienten alas en la frente y temblor en el alma. Brilla el cielo con más fulgor, y la tierra exalta su actividad. El aire quema, y las arterias de los bosques del Citerón palpitan con ruido. Las venas ocultas se abren, y fluyen afuera los licores rituales: la miel, la leche, el vino. Es la tragedia delirante en que las bestias se asocian al furor de los hombres, porque Dionisos con la danza, como Orfeo con el canto, las hace venir en su seguimiento. Es la tragedia delirante, y toda locura conviene a su carácter romántico. "Pronto la Tierra toda bailará y cantará"; y los palacios, al presentarse el dios, como el de Licurgo en la tragedia perdida de Esquilo, alborotan, se enfurecen y gritan. *Las bacantes* es un tipo acabado de tragedia delirante, donde Eurípides no niega su labor precedente, antes la realiza. El delirio, que influye la mayoría de sus tragedias, estalla en esta obra final con toda su virtud contagiosa. La luz de los ojos divinos purifica el aire, y corre, como una llama, por sobre todas las cabezas. Es la locura simpática, palpitante, del teatro de Eurípides; la que hacía a las gentes salir por las calles cantando los versos de la *Andrómaca*. Es el verdadero *elogio de la locura*. Y en el cortejo de seres delirantes que evoca el delirante Eurípides, falta la Electra.

La Electra delirante, sin tener ni el valor ni el significado de la antigua Electra, sería la justificación de este modo humano de concebirla, como *Las bacantes,* en su furor, en su dolor, en sus danzas, simpáticas con los ritmos de la naturaleza, es la obra en que este nuevo modo de hacer tragedias se justifica y se realiza.

La Electra de Eurípides cultiva, voluptuosamente, su llanto, y dice cuando aparece: "Oh negra noche, nutriz de los astros de oro; voy a través de tu sombra con la urna sobre mi cabeza, voy hacia las fuentes fluviales; *y no que me vea yo reducida a tan bajas tareas, sino a fin de mostrar a los dioses el ultraje de Egisto* y expandir por la amplitud del éter las plegarias que hago a mi padre. . ." Y cuando su humilde esposo la interroga sobre los cuidados que se toma, impropios de sus manos de reina, ella dice: ". . . Fuerza es que, aun sin ser obligada a ello, te cure con mi trabajo haciendo todo lo que pueda a fin de que soportes más fácilmente tus pesares. Tienes mucho que hacer afuera, menester es que yo vele en las cosas domésticas. Cuando el labrador vuelve a su casa, gusta de hallar orden por todas partes". Y tomando para sí tales faenas, por sola su voluntad y sin verse estrechada a ello, se plañe a poco de su estado y dice: "Apresura el andar de tus pies, ya es tiempo; camina, camina y ve lamentándote. ¡Ay me! De Agamemnón he nacido, y fue la odiosa hija de Tíndaro quien me echó a la vida, y los ciudadanos me llamaron Electra. ¡Desdichada! ¡Ay! ¡Ay por mis duros trabajos y mi triste vida!. . . ¡Anda, ve, sigue con gemidos, gusta otra vez la voluptuosidad de las lágrimas!" Así gusta Electra de exacerbar sus dolores, y se complace así con su llanto.

Mas ya Orestes, nutrido en el odio al matador de su padre, aconsejado por Apolo y sabedor del matrimonio de Electra, ha vuelto del destierro, y lo acompaña Pílades, el amigo fiel, mudo aquí como en la tragedia de Sófocles.

El encuentro de Orestes con Electra, en que aquél, disfrazado, no se deja conocer por ella sino que sondea antes su ánimo e inquiere sobre su matrimonio y su nueva vida, es la revelación heroica de Electra. Y este aspecto, que parece dominar su psicología aunque no es sino secundario, se deja

ver por la seguridad de sus palabras y su resuelto ánimo. Así cuando pregunta Orestes, aludiendo a sí propio y ocultándose en tercera persona: "¿Y uniéndote a *él* osarías matar a tu madre?" "Ciertamente —responde Electra—, y con la misma hacha con que ha perecido mi padre." Y añade a poco terriblemente: "Y que muera yo tras de verter la sangre materna."

Es nueva esta Electra de Eurípides, es siniestra: "Las mujeres, oh extranjero —dice—, aman a los hombres, pero no a sus hijos". Por estas palabras empezamos a conocerla, y la juzgamos, hasta aquí, tan brava y tan orgulloa como la de Sófocles. Sólo que ésta no ocultaba su ira sino que la dejaba manar, y ya vais a ver cómo la de Eurípides conoce y practica el disimulo.

Orestes, siempre dándose por mensajero de Orestes y acompañado de Pílades, pide hospitalidad en la casa humilde, y el humilde labrador se dispone para recibir a los huéspedes y, regocijada su alma griega, oye con júbilo que aquellos extranjeros, los que venían a comer su pan, son emisarios de Orestes, su señor.

Y ved ahora el rasgo sencillo que integra la Electra de Eurípides y la llena de aliento humano: "Desdichado —exclama—, conoces la penuria de tu casa. ¿Por qué, pues, recibes en ella huéspedes de condición tan superior como sus presencias prometen?" Pero como insista el labriego, esta mujer, Electra, previsora, agenciadora, providente, le aconseja que vaya en busca del viejo y devoto servidor de Agamemnón: él salvó a Orestes, niño aún, de la casa paterna, y ahora apacienta su grey entre Argos y Esparta; que le ordene venir con algunas viandas, que se dará el viejo por bien pagado con saber que los huéspedes traen noticias consoladoras de su amado Orestes... *Electra conoce a los hombres.*

Llega el viejo servidor, trayendo consigo un cordero, quesos, coronas y racimos negros y olorosos de uvas. Y esta llegada será lo que provoque la *agnición* de la tragedia, el reconocimiento de Orestes por Electra. — La agnición se prepara así: el anciano, de paso para la casa del labriego, se acercó a la tumba de Agamemnón su rey, derramó libaciones y ofrendó los ramos de mirto; pero he aquí que ad-

vierte despojos de sacrificio reciente, un borrego negro cuya sangre todavía humeaba y un bucle de cabellos rubios. Y asombrado de que alguien hubiese violado la ley de Egisto, y lleno de presentimientos, trae consigo la trenza para acercarla y compararla con los cabellos de Electra. La invita después, siempre turbado, a que vaya a poner los pies sobre las huellas del sepulcro. Claro se deja ya entender que el anciano descubrirá a Orestes con sólo mirarlo.

La escena de la *anagnórisis,* el encuentro y reconocimiento de Orestes por Electra, aquí como antes sugiere observaciones curiosas.

Dije sobre la tragedia de Esquilo que aquel conocer a Orestes por sus huellas y desconocerlo por su presencia, sin ser un símbolo de veras, sugiere la emoción simbólica. Dije de la *anagnórisis,* en la tragedia de Sófocles, que es el paso del dolor que grita a la alegría que grita, la mayor ondulación trágica, el *pathos* delirante recorrido en toda su riquísima escala. Diré de la *anagnórisis* en la tragedia de Eurípides que, teniendo de común con las otras el que sólo Electra reciba sorpresa en el encuentro, se diferencia de las anteriores por ser indirecta y verificarse a través de tercera persona, cual es el anciano. No tiene el encanto sutil que en Esquilo tanto la adorna, ni tiene la intensidad emotiva que la distingue en Sófocles, sino que se debilita, y deja perder lo que era justamente su particular belleza, y si nos mueven a deleite ciertos detalles, como el de la trenza y las pisadas sobre el sepulcro, es porque éstos son reminiscencias de Esquilo.

Mas en todos estos casos y escenas, se ha huído, como de propósito, del encuentro intempestivo y la sorpresa brusca. Porque en Sófocles y en Eurípides, la sorpresa del primer encuentro se halla con mucho desvanecida por los momentos de charla que han pasado ya entre los dos hermanos, cuando Orestes se deja conocer al fin. Sólo por caso de excepción, el encuentro es brusco en la tragedia de Eurípides. Este miedo a la emoción súbita del encuentro parece ser rasgo muy extendido en la literatura helénica. Cuando Ulises despierta sobre la playa de Ítaca, no conoce al pronto en qué tierra está, y cuando Atenea le dice que han llegado al

término buscado, es ya tarde para sorpresas y arrebatos. Cuando Ulises se presenta a Telémaco, va tan disfrazado que éste no podría conocerlo; y como a Ulises le conviene seguir oculto y no puede, así, dar rienda suelta a sus efusiones paternales, no hay sorpresa ni hay arrebatos. Y hasta a los ojos de Penélope se presenta Ulises disfrazado, y ¡no parece sino que por mera afición al engaño y al artificio! Y cuando va, por fin, hacia su padre Laertes, todavía guarda el disfraz; y en todas estas veces se distrae la emoción brusca, y como que se diluye durante el tiempo que tardan los suyos en reconocerle. Hay aquí algo como un pudor que quiere velar emoción tan súbita u opacar gritos que serían desaliñados y torpes.

Y bien: la Electra de Eurípides, en el resto de la tragedia, va a revelar el rasgo definitivo que la impregne de intenso color humano. Reconocido Orestes, sólo queda proceder a la venganza ordenada por Loxias, y aquí es Electra quien dirige a Orestes. Ella previene las redes, y llena de intuiciones y de astucia traidora, pierde aquella sencillez magnífica de virgen rebelde con que la hace Sófocles tan alegórica y tan inhumana, para ganar color de vida real y complejidad inesperados. Discurre ardides, aconseja, ordena, apresura a Orestes hasta interrumpiéndole en sus plegarias, y le conduce por donde pueda sorprender y matar a Egisto. Y en tanto que la venganza camina, aguarda ella con una espada, prevenida para el suicidio. Hace después llamar a su madre con pretexto de un alumbramiento reciente, y la entrega, con malicia, al puñal de Orestes. Porque sabe conocer a los hombres y prevenir sus acciones misteriosas, y para que no le falte ni uno solo de los gestos humanos, participa al fin del horror de Orestes y de su arrepentimiento; por manera que Orestes, mirando su versatilidad, "de nuevo tu corazón —exclama— ha cambiado según el viento." Mas no es veleidad, sino riqueza de virtud emotiva lo que hace a Electra pasar por tan diversos estados. Para cada insinuación pasional, posee una reacción inmediata, y la invitan a sentir todos los motivos del mundo. Y responde a la adversidad con una sublevación viril, en que interesa por tal extremo la totalidad de su ser, que no sólo es grito

rebelde su agresión (como en Sófocles) sino sabio ejercicio de astucia, refinada malicia helénica, como aconsejada por Atenea, como aprendida en los ejemplos de Ulises.

En la segunda tragedia (el *Orestes*) mantiene Eurípides su concepción de Electra, aunque los acontecimientos que supone previos al desarrollo escénico no se avengan con los de la tragedia anterior. Pero tal acaso demuestra mejor la unidad de concepción de Eurípides y sirve para que se juzgue la manifestación, siempre unificada y congruente como en las criaturas de la vida, de un ser ideal que prospera, de acuerdo con su propia esencia, en los más varios terrenos a que se le vaya trasladando.

La muerte de Agamemnón ha sido castigada: Egisto y Clitemnestra han muerto. Y Orestes padece la furia de las Erinies maternas (invisibles por primera vez, hay que notarlo). Electra, con él, espera el voto popular que los condene a lapidación o a doblar el cuello bajo las espadas argivas. Helena, oculta en el palacio, lamenta el desastre común, asistida por los consuelos de su hija, la pequeña Hermione. Y corre la voz de que pronto llegará Menelao.

Helena, miedosa de la multitud que, de verla, la afrentaría, encomienda a Hermione las ofrendas para la tumba del Atrida. Y también Electra la odia y humanamente envidia su incomparable belleza. "¿Visteis —dice— que ha cortado sólo las puntas de sus cabellos para no perder su belleza? Ciertamente es la que fue antes. Aborrézcante los dioses a ti que nos has perdido y que perdiste a toda la Hélade."

Y luego, Electra, con su fácil variedad de emoción, se da a gemir por el mal de Orestes. Y ved el cuidado con que impone silencio al coro para que no despierte al hermano; y ved cómo la compasión la lleva a reprochar a Loxias su mandato fatal, y que a nada teme, y que nada pára su compasión de mujer; y cuán dolorosamente se plañe por su madre muerta —ella, que ha contribuído a matarla—, y cómo siente el desamparo de su virginidad; y este amor, convertido en maternal, al hermano Orestes... Despierta él y la llama junto a sí; ya limpia ella sobre su boca la espuma

del sueño, ora acaricia su desaliñada cabellera, ora lo ayuda a andar. Y mirad el terror con que siente ella que va a acosarlo nuevamente el delirio, que se acercan las Furias invisiblemente; y notad la manera que tiene de consolarlo, domando la propia turbación para no acrecentar la ajena, hasta que las lágrimas no le brotan solas de los ojos y su energía se acaba... ¡Rico espíritu ordenador! Electra posee todas las emociones vitales.

No hay para qué exponer más esta tragedia, en que toca a Orestes ser protagonista y donde Electra no interviene principalmente. Sólo notaré que aquí también es ella la astuta y la que aconseja apoderarse de la pequeña Hermione para desarmar la cólera de Menelao. Orestes le ha dicho: "posees corazón de hombre". Pero Electra es en todo femenina, aun cuando, al espiar para que los matadores de Helena no caigan en prisión ni en sorpresa, exclama con rabia: —"Matad, destrozad, degollad, herid. Hundid las espadas de doble filo..." ; y aun cuando, a la llegada de Hermione, como sabia en disimular, aproveche fríamente la ocasión para aprisionarla en vez de desazonarse. Es, pues, idéntica a la de la anterior tragedia, y sólo dejo indicadas estas escenas, para completar el personaje.

De valor, de emoción, de astucia y de solicitud de mujer está formada la Electra de Eurípides. Ella posee la admirable complicación de las cosas del mundo. Pone sus intuiciones de mujer a servicio de su pasión. Es sabia y pérfida, y sólo sinceramente heroica si no encuentra armas mejores para luchar.

Lamentable como la estrella del segundo Fausto, caída sobre la yerba del suelo —según se la juzga en la casa del labrador—, esta mujer, Electra, es, en su solicitud femenina, sencilla y hermosa, cuando ordena con los brazos desnudos, con los hacendosos brazos, la vida doméstica. Rica en capacidades emocionales, virgen maternal a fuer de solícita y ordenadora, dotada con las virtudes del mando, astuta, sensible a los halagos del sexo, patética y múltiple, con su olor humano y su intensa vida, la Electra de Eurípides mereciera, por su arte refinado y maligno, haber tejido entre sus manos de reina, como quien urde martirios y venganzas, los

hilos ponzoñosos de la túnica mitológica. Ella descubre los senderos por donde la venganza camina fácil; ella influye fatalmente la vida de todos cuantos la rodean; rápidamente se cumplen los destinos en que ella interviene, como si emanara de sus manos de reina la virtud que intensifica la vida, y llevase a la par el luto en la cabellera segada, que envidia las trenzas simbólicas de Helena.

V

Habéis asistido al proceso evanescente de Electra, quien, de abstracción psicológica en Esquilo, pasa con Sófocles a ser alegórica, y cobra al fin, con Eurípides, intenso color de realidad. Diréis que, de Esquilo a Eurípides, va Electra iluminándose de vida, más que desvaneciéndose. Pero es que a aquella tragedia antigua conviene más la delicada concepción de Esquilo, la Electra irreal.

Maurice Croiset dice de Eurípides, que "reducía, sin darse cuenta cabal de ello, la violencia de las grandes pasiones legendarias a la medida de los desórdenes privados y de la inconducta vulgar. De lo cual resultaba que, queriendo explicar los sentimientos de las mujeres trágicas, llegaba siempre a estudiar y a juzgar los defectos de las mujeres de su tiempo." Lo que bien cuadraría con el teatro moderno, pero menos con el antiguo.

Y de la tragedia antigua se ha dicho, con sobra de razón, que es la más idealista, por cuanto no se preocupa en retratar seres reales, sino que, ciertamente, teje marañas de acontecimientos que pasan rozando apenas el mundo. Nuestros dramas de hoy son estrictamente humanos, pero no así la antigua tragedia. Hoy, cuando la Naturaleza no participa ya del dolor humano, cuando puede Emerson decir: "hemos venido a perturbar el optimismo de la Naturaleza"; hoy que el dolor humano es concentrado, íntimo, individual, y se acrece con el suplicio del aislamiento y se desespera con la indiferencia de las cosas; cuando los latidos del corazón de la tierra no se nos comunican ya por la sangre, como a los árboles por la savia, apenas hallaremos, en Ibsen, dramas en que las fuerzas naturales vengan a complementar

la tragedia humana, sirviéndola de proyección magnífica. Pero en la tragedia antigua hay el reflejo de la tragedia universal. La fatalidad de Edipo contamina a toda una comarca, y sus huesos sagrados, más tarde, desde la tumba, abonarán la gloria de Atenas. El crimen de Edipo nubla su conciencia, pero también emponzoña el aire; y las acciones descompuestas del héroe han esparcido por toda parte, como sal sobre sembrado, su influjo mortal. ¿Qué dicen, si no, los coros populares que llegan hasta su mansión a implorarle, llevando los tirsos suplicantes? Habla el sacrificador: "Ya lo ves: la ciudad, combatida por la tormenta, no puede ni alzar la cabeza, sumergida en espuma de sangre. Mústianse los frutos de la tierra, aún encerrados en los capullos; perecen las manadas de bueyes, y los gérmenes concebidos por las mujeres mueren sin nacer." Así los antiguos compartían su duelo con el mundo, y así su tragedia tenía carácter universal en el más profundo sentido.

La purificación por la piedad y por el terror (digamos terror y no temor, a pesar de Lessing), teoría aristotélica de la *kátharsis*, tan humorística y desdeñosamente considerada por Saintsbury, pudo muy bien ser la finalidad consciente del artista, o también una explicación psicológica, pero de esto a la explicación metafísica hay gran distancia. Todos conocéis también la explicación metafísica que se da a la aparición del primer personaje ante el coro de sátiros; y si al propio Tespis de Icaria preguntásemos a qué venía que, en un intermedio del coro, se adelantase a recitar sus tetrámetros trocaicos, de seguro había de respondernos que su intervención tenía por objeto "hacer descansar a sus danzantes y variar el entretenimiento". Explicación bien diversa de la que hoy damos, pero que fue sin duda la finalidad consciente del artista.

Conozco, a través de Henri Weil, la interpretación de Bernardakis el griego, quien sostiene "que Aristóteles no habla del efecto producido sobre los espectadores, sino de la acción dramática en sí". Esta explicación, observa Weil, tiene gran semejanza con la de Goethe. En todo caso, ella arrancaría su carácter de explicación filosófica a la teoría

aristotélica, reduciéndola a mera regla práctica, casi a precepto o consejo técnico para hacer tragedias.

Don Marcelino Menéndez y Pelayo, en una interesante nota, en la que llega hasta a dudar de que "ese famoso principio de la fatalidad" tuviera en el teatro griego "toda la importancia que suponen críticos rutinarios", nos dice que hay en la poética de Aristóteles singulares omisiones. Ellas se explicarían admitiendo que Aristóteles sólo se cuidó del precepto. Pero no es inoportuno citar aquí las palabras de Oscar Wilde a propósito del mismo tratado: "Está mal escrito —dice—. Consiste acaso en notas tomadas para una conferencia sobre el arte, o acaso en fragmentos aislados, que se destinaban a algún libro más importante."

Lessing dio a la teoría aristotélica un significado moral; Goethe, un significado estético. Y hasta cree Oscar Wilde que la palabra *kátharsis* sólo alude al rito de la *iniciación.* ¿Qué mucho? Averroes, que no entendió a Aristóteles, creía que la tragedia es *el arte de alabar* y la comedia *el arte de vituperar,* y así se ve obligado a creer que el *aparato escénico es la acomodación de las sentencias;* hasta que por fin, desconcertado de las consecuencias a que le va llevando su error, confiesa que "todo esto es propio de los griegos, y entre los árabes nada se encuentra de semejante, ya porque estas cosa que cuenta Aristóteles no son comunes a todas las gentes, o ya porque en esto les ha acontecido a los árabes algo sobrenatural".

Émile Egger, interpretando a Aristóteles, dice estas palabras profundas:

> Toda pasión, según él, existe en germen en el fondo de nuestra alma, y se desarrollará más o menos, según los temperamentos. Oprimida en lo más íntimo de nuestro ser, nos agitaría como un fermento interior; pero la emoción, excitada por la música y el espectáculo, le abre una vía y es así como purga el alma y la cura con un placer sin peligro.

Aristóteles dice que la tragedia opera, por la *piedad y el terror,* la purificación de las pasiones de *igual naturaleza.* Es decir, que opera, produciendo *piedad y terror,* la purificación *del sentimiento de piedad y del sentimiento de terror.* O más claramente, que purifica sentimientos de piedad y de

terror adormidos en nuestro espíritu, sometiéndolos a un ejercicio intenso. Así entendida tal definición, puede reducírsela (para emplear el mismo lenguaje de la psicología aristotélica) a la siguiente fórmula: *la tragedia purifica las fuerzas de piedad y de terror que el espíritu guarda en potencia, traduciéndolas en acto.*

Tal interpretación psicológica justifica juntamente la interpretación moral y la interpretación estética de que ya tratamos. Ambos puntos de vista se armonizan así dentro de una síntesis general: el espectador, sometido por el espectáculo a la corriente trágica, sale de ahí con el alma desahogada y más consciente de la realidad de su ser espiritual: y ésta es la interpretación moral de la *kátharsis*. Recordad ahora lo que ya se dijo del coro: que era un instrumento rítmico y oportuno del desahogo lírico. Y bien, las pasiones que fermentan en los episodios se desahogan en los gritos del coro: y ésta puede ser la interpretación estética de la *kátharsis*. Y notad que ambas se explican en función de la misma idea: que las pasiones *potenciales* quedan *actualizadas* por la fuerza de la tragedia.

Otfried Müller, que se conforma con la interpretación de Lessing, asienta de una vez que la Naturaleza no puede ser representada por la tragedia, sino sólo por la epopeya y la poesía lírica.

Pienso que la tragedia helénica es más universal que humana y que sólo tiene de humano lo que necesariamente ha de tener siendo humanos los elementos que la integran, siendo formas humanas los elementos de expresión de que se vale el poeta trágico. Hasta el mecanismo de las antiguas representaciones sirve a esta concepción de la tragedia griega: aquella fórmula simétrica dentro de la cual tenía que laborar el poeta; aquella cristalización, aquel modo ritual con que se suceden los acontecimientos, aquel ritmo con que se alternan el *prólogo* de los actores, los *parodi* del coro, los *episodios* de los actores, los *stasima* del coro y los *éxodos* finales; aquellos movimientos del coro tan a compás y en tiempos fijados de una vez para siempre; todo aquello, en fin, que hacía de la tragedia, objetivamente considerada, algo como una escena de danza, de marchas, de diálogos de per-

sonajes, en que hasta el momento de hablar estaba predeterminado, en que el protagonista debía colocarse con el deuterogonista a la derecha y el tritagonista a la izquierda, en que los actores tenían señalados sendos sitios por donde entrar o salir del proscenio, en que un canon invariable gobernaba cada movimiento de figuras, en que la uniformidad puede señalarse hasta en los más sutiles detalles — como cuando, al disputar dos actores, invariablemente se suceden así los diálogos: habla largamente uno de los héroes trágicos, comenta el coro con rápidas frases, habla largamente el otro héroe trágico, torna el coro a su rápido comentario; y luego se empeña la charla apresurada, en que los disputantes se arrebatan las palabras y se completan mutuamente las frases truncas (como en el teatro español) — ¿qué nos sugiere sino un universo regido por leyes armoniosas mejor que un drama individual? Ante esto, el drama individual moderno es, sobre todo, informe, como, además, complejo y contradictorio. Aquello, por el contrario, es rítmico, como una perpetua danza, como un movimiento concertado y musical —musical en las marchas del coro, musical en la colocación de las figuras, y en sus decires y aun en sus gestos— que todavía sabe a los antiguos bailes de caprípedos en redor de Dionisos. El propio Müller no puede menos de decir:

> Si estas formas parecen paralizar la libertad de la fuerza creadora y oponer trabas al libre vuelo de la imaginación, las obras del arte antiguo, por lo mismo que han de llenar un molde prefijado, una forma prescrita, y por poco que su inspiración corresponda a esta forma, adquieren esa solidez característica, merced a la cual parecen levantarse sobre las producciones arbitrarias y accidentales del genio humano, *y semejarse a las obras de la Naturaleza eterna*: que ellas también son como una combinación armoniosa de las leyes más severas y del libre instinto de belleza.

¿Y qué decir de aquellos disfraces y aparejos —máscaras, coturnos, piezas añadidas a las extremidades— cuyo objeto era agigantar las figuras y que de hecho las adulteraban haciendo reír a los festivos, como a Luciano? Se dirá que éstas eran necesidades impuestas por las condiciones materiales del teatro, o se afirmará, con Ouvré, que son re-

miniscencias de costumbres salvajes; pero ello no quita que los actores, así disfrazados, sugiriesen, según la frase de Otfried Müller, "algo superior a la figura humana".

Es porque los poetas trágicos no sentían la necesidad de imitar la realidad humana. Los griegos nunca deformaron lo que imitaron: ahí está, en prueba de ello, su escultura. En la tragedia antigua asistimos a la representación de un mundo maravilloso. Y el arte aquí, como sucede las más de las veces cuando no hay propósito premeditado de secta o escuela, poco imita la realidad humana.

Decía Müller que el drama antiguo se apodera de la vida humana con mayor fuerza y profundidad que ningún otro género poético. ¡Y parece, cuando tal dice, que opinara sobre el drama moderno! Pero nos habla a poco de la necesidad que los griegos experimentaban de expresar las fuerzas naturales. Y dice textualmente:

> El culto de Baco tenía una cualidad que lo hacía más propio que cualquiera otro para *devenir* la cuna del drama y de la tragedia en particular: la embriaguez entusiasta que lo acompañaba. Y así, la tragedia surgió del interés apasionado por los fenómenos de la Naturaleza en el curso de las estaciones, y, sobre todo, en la lucha que parece mantener durante el invierno, para estallar, a la primavera, con nueva floración.

¿Pensaréis aún que la tragedia, nacida de tales fenómenos, no va a representar la Naturaleza? Continúa Müller insistiendo en que la facultad de unificarse y confundirse con la Naturaleza es facultad griega por excelencia (¡hasta tomaban los danzantes disfraces de chivos!); estudia, antes que Nietzsche y con ventaja sobre él, *el estado apolíneo* y *el dionisíaco*, como manifestaciones de la fuerza trágica; dice cómo los gritos y las lamentaciones del coro de sátiros, excitados por el furor dionisíaco, acababan por condensarse en una apariencia exterior: en Dionisos. El coro de sátiros, pues, ha ido a buscar en las entrañas del mundo su fuerza emocional; se inició en el misterio de la germinación de la uva; vio la ascensión de la sangre de la tierra, del *vinum mundi*, que se levanta desde la raíz de la viña hasta coagularse en los racimos; bebió delirio en el simbólico huerto, y vino de su viaje profundo, dionisíaco, danzante, unificado

con la tierra y partícipe casi inconsciente de los ritmos naturales y la tragedia de las estaciones, a vaciar su fuerza delirante en una apariencia exterior, el dios del vino —movido por una necesidad *espectacular*, *estética*, que inspira Apolo y que justifica la existencia universal.

La tragedia, explica Müller, es báquica, pero pudo haber sido encarnada en otro motivo cualquiera, si otro hubiera más emocionante. Y ya se sabe que desde el principio la sirvieron leyendas que no eran las de Baco.

La tragedia, hasta este momento, nos aparece como algo sentimental: trata de expresar, con medios humanos y con figuras humanas, sentimientos atribuídos a la Naturaleza. La afirmación de que la tragedia representa el alma humana sólo podría entenderse, desde un punto de vista a todas luces antihelénico, suponiendo que el alma humana, dando a las fuerzas naturales atribuciones sentimentales de que ellas carecen de por sí, no hace sino revelarse a sí misma al expresar esas atribuciones por la tragedia.

Mas la tragedia no se queda en expresar las fuerzas físicas con elementos humanos, sino que, espiritualizada, habiendo pasado de sentimental a filosófica, deja a poco las fuerzas naturales aparentes para retratar las fuerzas metafísicas del universo. Así, la imitación humana no sería la finalidad de la tragedia griega ya formada, ya organizada, como en Esquilo; así el poeta trágico, quien buscaba, para expresar lo universal, el mejor medio de expresión, elegiría, claro está, al hombre y tomaría de éste sólo aquello que constituye sus cualidades expresivas, únicas que necesita aprovechar. Por eso dije que la tragedia griega no imita al hombre, porque sólo imita la realidad humana lo indispensable para adquirir elementos con que expresar lo universal. La imitación de lo humano, ineludible en el caso, no tiene pues su fin en sí misma, sino en lo que por ella expresará el poeta, que es lo universal. El poeta trágico usa de los hombres para expresar cosas supra-humanas, pero no se da a retratar a los hombres; pues de este empeño nacerá más tarde la comedia, y no se ha dicho, al cabo, sin razón, que Eurípides es el padre de la comedia realista, como la de Menandro. La tragedia es trascendental, es universal: no

es humana. Aplicad las abstracciones *Destino, influencias divinas, compensación de las energías naturales (o sea necesidad de equilibrio)* —que son otras tantas fuerzas— a unos *pretextos de expresión,* a unos *móviles* (en el matemático sentido de la palabra) por medio de los cuales aquellas fuerzas se hagan patentes, y suponed que estos móviles sean seres que cumplan ritos religiosos, poniéndose así en comunión, en contacto con las fuerzas que los dirigen, y cuya inteligencia sólo les sirve para cavilar en lo inevitable de los designios de la Moira y también de conducto por donde tales designios puedan realizarse, y tendréis la tragedia griega en toda su pureza y desnudísima perfección. Sus personajes no son sino conciencias que cavilan en los destinos y en quienes se tiñen de realidad y se hacen patentes las sordas potencias universales. La tragedia griega es un reflejo humano de la tragedia universal. Como el poeta trágico sólo ve lo universal a través de su conciencia de hombre, tiene que expresarse a través de tipos humanos. Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y que muestran a los ojos las imágenes que el haz luminoso de la cámara oscura se llevaba, invisiblemente, por el aire. Los hombres de la tragedia helénica no alientan con vida real: son contornos y son sombras de seres, conciencias que cavilan, y voluntades que obran fatalmente. En su voluntad, los Destinos se manifiestan; y sus conciencias reciben esta manifestación universal.

Así es la Electra de Esquilo: por eso se desvanece al teñirse de realidad.

*1908.**

* Repito conceptos y palabras de este ensayo sobre la tragedia y sobre el coro, en el "Comentario a la *Ifigenia Cruel*" (*Obra poética,* México, Fondo de Cultura Económica, 1952, págs. 297-300).

LA *CÁRCEL DE AMOR* DE DIEGO DE SAN PEDRO, NOVELA PERFECTA

Lo impersonal, decía Nietzsche, no tiene ningún valor sobre la tierra. La *teoría de lo impersonal* ha fracasado. En moral y en arte. Y como en moral las acciones no han de ser ya tales que se acerquen a un tipo abstracto, vago, acomodable a todos los casos y los tiempos, sino precisas e insustituíbles, certeras y buenas para su ocasión; en arte, los juicios donde el juzgador quiere ocultársenos van tomando el aire de engaños y de innobles escamoteos. Los críticos no son ya buenos por imparciales, porque su labor, de acuerdo con la indestructible y eterna verdad psicológica, es creación nueva y arte de por sí, y no *receta* para juzgar lo ajeno. Las obras más altas de la humanidad son ya, para nosotros, aquellas en que palpita todo un ser, con su personalísimo aliento y su misma vida: porque todo es efímero, sino lo que tiende a la íntegra manifestación, sino lo que tiende a la *expresión.*

Existe un género literario que tan directamente agarra la vida para traducirla en palabras, que sus cultivadores, penetrados del espectáculo del mundo, y viendo cómo las cosas y los acasos, independientes de nosotros y obrando cual por espontánea virtud, parecen ofrecernos viva imagen de la indiferencia, del desinterés, se han empeñado en ofrecer también espectáculos impersonales, indiferentes, desinteresados. En la novela quería Flaubert que el autor, como Dios en el mundo, obrase en todas partes mas no se descubriese precisamente en ninguna especial.

Mucho he buscado yo el impersonalismo, y en ninguna parte lo he encontrado, y menos en la novela, y menos en las novelas de Flaubert —lírico y muy sentimental.

Examinad el cuadro del mundo y notaréis que vuestra presencia ante las cosas es como una interceptación a su dinamismo causal. Causalidad es el mundo que miran los ojos y que utilizan nuestras manos, y en series de causas van vi-

viendo las cosas. Cada instante en que las miramos, interceptamos con el plano de nuestras conciencias los haces de causalidad en curso; y todo lo que consideremos objetivamente puede llamarse *efecto,* es decir: remate de causas. Así, para la ilusión, al menos, que es esencial a nuestras conciencias, miramos el mundo por de fuera; vemos, sobre la pantalla, las proyecciones de la linterna, pero no percibe el sentido, aun cuando la mente lo infiriese, el aparato de lentes que trabaja en la parte opuesta, ni los haces luminosos que se rompen sobre la pantalla. El novelista, en cambio, va a darnos el mundo por de dentro y como convertido al revés: empieza fundando las causas y las situaciones de causas de donde arrancará la novela, es decir: la vida. Él está en el secreto del mundo que nos va a ofrecer, y su afectado impersonalismo contraría el natural proceso psicológico. Él crea, al construir la novela, las más lejanas causas, y empieza por fundar éstas para luego deducir las más cercanas.[1] Inversamente al demiurgo que hizo nuestro mundo, quien nos da a saber las causas más acercadas (los efectos) para que por ellos escalemos hasta las lejanas. No: el impersonalismo de Flaubert podrá, en cierto modo, realizarse en el Teatro, mas no en la Novela seguramente. La razón misma material, y aquí poderosa, de ser la novela escrita para la lectura y de significar siempre (notadlo bien) un único personaje escénico que habla y relata; de ser una conversación de un solo sujeto, un *monólogo,* lo cual supone un conversador, un *monologuista,* exige, como cosa ineludible, el personalismo. No así en el teatro, donde las escenas aparecen, como en la vida y a través de los agentes de ésta, efectivas, materiales, visibles y sensibles.

1 No será inoportuno citar este trozo de George Eliot: "El hombre nada puede hacer sin la ficción de un comienzo. Aun la Ciencia, la estricta calculadora, se ve obligada a comenzar con una unidad ficticia, y a escoger un punto en el viaje incesante de las estrellas, punto en el cual su reloj sidéreo aparentemente señala el cero. De su menos cuidadosa abuela, la Poesía, generalmente se juzga que empieza en las mitades: pero, a poco reflexionar, veremos que su proceder no es muy diverso del de la ciencia; pues que ésta también mira hacia atrás y hacia adelante, divide su unidad en billones, y, colocando la aguja del reloj en cero, principia, realmente, *in medias res.* Ninguna retrospección nos llevará al verdadero comienzo de las cosas, y, sea que nuestro prólogo ocurra en el cielo o sea que en la tierra, no es sino una fracción del hecho que todo lo presupone, y con el cual se abre nuestra historia". Epígrafe inicial de *Daniel Deronda.*

Cierto que la *teoría del impersonalismo* —y acaso con este designio mental la proclamaba Flaubert— puede solamente interpretarse como el contraveneno de la manía declamatoria que consiste en disgustarse con los personajes de la novela o defenderlos en largos discursos; pero esto, al fin, no es *personalismo,* sino mal gusto; y personalismo es expresar, valientemente, el mundo, como se le mira, sin preocuparse de que la obra resulte irreal para los muchos, y sin querer que ella responda al criterio de ese *hombre abstracto* que sería menester concebir, en este argumento, y que sería el semejante del *homo economicus* de la Economía Política absoluta. Personalista es, por eso, *La educación sentimental* del mismo Flaubert. Quien, por otra parte, mucho se defendía de que le llamaran realista, y por temor, rayano en pueril, a que pensaran de él que copiaba la realidad servilmente, en epístola a Mlle. Leroyer de Chantepie (18 de marzo de 1857), a raíz de la publicación de *Madame Bovary,* decía: "*Madame Bovary* nada tiene de verdadera. Es una historia *totalmente inventada.*" Parece que previera las burlas que Oscar Wilde hace de Daudet, cuando escribe:

> . . . Pero acaba de cometer un suicidio literario. Nadie podrá ya interesarse en Delobelle y en su *Il faut lutter pour l'art,* en Valmajour y en su eterno decir sobre el ruiseñor, en el poeta de *Jack* ni en sus *mots cruels,* ahora que sabemos, desde la publicación de *Veinte años de mi vida literaria* ¡que el autor ha tomado sus caracteres directamente de la vida!

Desgraciadamente para Flaubert, Mr. Huneker, en nuestros días, sin acordarse de la carta arriba citada —pues de seguro habría aludido a ella—, ha escrito un artículo en *The Sun* de New York, donde cuenta la historia de los seres reales que inspiraron la *Bovary,* y donde recuerda, además, que Maxime du Camp recomendaba a Flaubert, en septiembre de 1849, que escribiese una novela sobre el ruidoso *asunto de Lamarre.*[2] Y si traigo a colación estas cosas, es, desde luego, por la singularidad de que, justamente, la *Bovary* (libro donde, en verdad, el temor a asentar opiniones pro-

[2] Por cierto que Joanne-Homais quedó muy satisfecho de hallarse tan bien tratado en la novela, dice la fama.

pias parece más bien acusar cierta impericia novelística o mucha juventud aún, lo que no acontece en *La educación*, donde se revela el retrato espiritual del autor, definido, maduro, cristalizado ya), la *Bovary*, digo, había de dar pábulo al germen del realismo francés, inspirando nada menos que a los Goncourt; y, también, porque ya habréis sentido que *realismo* e *impersonalismo*, en la novela, ya que no idénticos, se identifican en el suponer una realidad exterior, abstracta, independiente de los espectadores del mundo, independiente de las personas y de los criterios, independiente, en fin, del *cristal con que se la mira.* Realidad que podrá existir, pero que no es, ni con mucho, la que sirve al arte, por el motivo esencial de que es incognoscible, según Kant lo enseñó para siempre y definitivamente. Y por eso halláis que el impersonalista Flaubert produce obras líricas como *Las tentaciones de San Antonio*, cuyo fuego íntimo y personal se nota ya más en la nueva edición desenterrada por M. Bertrand, y se notará más en la primera —como lo venía prediciendo Camille Mauclair y lo ha repetido posteriormente Rémy de Gourmont—, y que el realista Zola deja, precisamente, una obra rica de romanticismo y de fantasía sensual.

Porque la novela es un monólogo. De esto, algunos diálogos platónicos nos dan como una alegoría explicativa. El coro de amigos sería como el mundo de lectores, el público que lee o que escucha; y aquel de los personajes que interrumpe el diálogo para contar, en largo monólogo, un acontecimiento, sería como el novelista. En este sentido, los diálogos platónicos suelen ser novelas, y la excelente aptitud que Platón hubiera tenido para escribirlas ya la ha señalado Walter Pater.

Igual contextura tienen algunos cuentos clásicos italianos y los de la Reina Margarita de Navarra —donde, con frecuencia, esto se aprovecha para lo cómico de la situación, como aquel en que "una damisela, que contaba una historia de amor, hablando en tercera persona, se descubre por descuido"— y hasta algunos de Guy de Maupassant. Y bien, la misma situación de la damisela *que se descubre por descuido*, representan, en la literatura, los que quieren esconderse tras de sus obras (y no expresarse en ellas), porque, al cabo,

como en ese cuento se dice, el pecado tiene que descubrirse por sí.

Con temblorosa emoción y noble estilo, donde se explican juntamente la influencia dantesca y la imitación del Santo Grial, aquélla por las visiones alegóricas y ésta por la penitencia, trasladada aquí a lo profano, el bachiller Diego de San Pedro, en el siglo XV, tras de ensayarse con el rarísimo *Tratado de los amores de Arnalte y Lucenda*, escribió la *Cárcel de Amor*, el *Werther* de aquellos tiempos según alguien ha dicho. Fortuna desusada alcanzó esta obra, aunque por la confusión entre lo divino y lo humano, en que ve don Marcelino Menéndez y Pelayo el germen de los diálogos de León Hebreo, y por aquel elogio de la mujer que se hace al final, y que, aparentemente, no es sino un bello y sabroso lugar común de los libros de caballerías, como otros varios notables en la obra, algo tuvo, por el arrebato amoroso y la irrespetuosa irrupción de lo temporal en lo absoluto, que ofendía la ortodoxia de los religiosos. Y por eso, tras de responder con su libro a los imitadores del *Corbacho*, inspirándose —según siente el mismo sabio de quien aprendí estas noticias— en el *Triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, y también en la *Fiammetta* del Boccaccio; tras de proveer, con los lamentos de la madre de Leriano, asunto de imitación al autor de la *Celestina;* y al mismo Cervantes para sus *Novelas ejemplares*, cuando ya su libro se hizo breviario de los enamorados cortesanos y "andaba escondido en el cestillo de labor de dueñas y doncellas", anatematizado por el Santo Oficio (y más tarde por Luis Vives), Diego de San Pedro se arrepentía, religiosamente, de haberlo escrito.[3]

[3] *Aquella* Cárcel d'amor
Que así me plugo ordenar
¡Qué propia para amador!
¡Qué dulce para sabor!
¡Qué salsa para pecar!
Y como la obra tal
No tuvo en leerse calma,
He sentido por mi mal,
Cuán enemiga mortal
Fue la lengua para el alma.

Diego de San Pedro,
Desprecio de la fortuna

"No eran frecuentes, todavía, narraciones tan tiernas y humanas, conducidas y desenlazadas por medios tan sencillos, y en que una pasión verdadera y finamente observada es el alma de todo", dice el mismo Menéndez y Pelayo. Y define, más adelante, que aquella "anatomía del amor" es nueva ciertamente en la literatura castellana.

Y expone la obra en estos términos: "Finge el autor que, yendo perdido por unos valles hondos y obscuros de Sierra Morena, ve salir a su encuentro 'un caballero así feroz de presencia como espantoso de vista, cubierto todo de cabello a manera de salvaje', el cual llevaba en la mano izquierda un escudo de acero muy fuerte y en la derecha 'una imagen femenil entallada en una piedra muy clara. El tal caballero, que no era otro que el Deseo', principal oficial en la casa del Amor, llevaba encadenado detrás de sí a un cuitado amador, el cual suplica al caminante que se apiade de él. Hácelo así Diego de San Pedro, no sin algún sobresalto; y, vencida una agria sierra, llega, al despuntar la mañana, a una fortaleza de extraña arquitectura, que es la durísima *cárcel de amor*, simbolizada en el título del libro. Traspasada la puerta de hierro, y penetrando en los más recónditos aposentos de la casa, ve allí sentado en silla de fuego a un infeliz cautivo, que era atormentado de muy recias y exquisitas maneras.

> Vi que las tres cadenas de las imágenes que estaban en lo alto de la torre tenían atado aquel triste, que siempre se quemaba y nunca se acababa de quemar. Noté más, que dos dueñas lastimeras, con rostros llorosos y tristes, le servían y adornaban, poniéndole en la cabeza una corona de unas puntas de hierro, sin ninguna piedad, que le traspasaban todo el celebro. Vi más, que cuando le truxeron de comer, le pusieron una mesa negra, y tres servidores mucho diligentes, los cuales le daban con grave sentimiento de comer... Y ninguna de estas cosas pudiera ver, según la escuridad de la torre, si no fuera por un claro resplandor que le salía al preso del corazón, que le esclarecía todo.

"El prisionero, mezclando las discretas razones con las lágrimas, declara llamarse Leriano, hijo de un duque de Macedonia y amante desdichado de Laureola, hija del rey Gaulo. Y, tras esto, explica el simbolismo de aquel encantado

castillo, terminando por pedir al visitante que lleve de su parte un recado a Laureola, diciéndola en qué tormentos le ha visto. Promete el autor cumplirlo, no sin proponer antes algunas dificultades, fundadas en ser persona de diferente lengua y nación, y muy distante del alto estado de la señora Laureola. Pero al fin emprende el camino de la ciudad de Suria, donde estaba el rey de Macedonia, y entrando en relaciones de amistad con varios mancebos cortesanos, de los principales de aquella nación, logra llegar a la presencia de la infanta Laureola y darle la embajada de su amante. 'Si como eres de España fueras de Macedonia (contesta la doncella), tu razonamiento y tu vida acabaran a un tiempo'. Tal aspereza va amansándose en sucesivas entrevistas, aunque el cambio se manifiesta menos por palabras que por otros indicios y señales que curiosa y sagazmente nota el autor. 'Si Leriano se encontraba en su presencia, desatinaba de lo que decía, volvíase súbito colorada y después amarilla; tornábase ronca su voz, secábasele la boca.' Establécese, al fin, *proceso de cartas* entre ambos amantes, siendo el poeta medianero en estos tratos. Así prosigue esta correspondencia llena de tiquismiquis amorosos y sutiles requiebros, entreverados con algunos rasgos de pasión sincera, viniendo a formar todo ello una especie de anatomía del amor, nueva ciertamente en la literatura castellana. Al fin Leriano determina irse a la corte, donde logra honestos favores de su amada. Pero allí le acechaba la envidia de Persio, hijo del Señor de Gaula, quien delata al rey sus amores, de resultas de lo cual Laureola es encerrada en un castillo, y Persio, por mandato del rey, reta a Leriano a campal batalla, enviándole su cartel de desafío, 'según las ordenanzas de Macedonia'. Los dos adversarios se baten en campo cerrado: Leriano vence a Persio, le corta la mano derecha y le pone en trance de muerte, que el rey evita arrojando el bastón entre los dos contendientes. Pero las astucias y falsedades de Persio prosiguen después de su vencimiento. Soborna testigos falsos que juren haber visto hablar a Leriano y a Laureola 'en lugares sospechosos y en tiempos deshonestos'. El rey condena a muerte a su hija, por la cual interceden en vano el cardenal de Gaula y la reina. Leriano, resuelto a salvar

a su amada, penetra en la ciudad de Suria con quinientos hombres de armas, asalta la posada de Persio y le mata. Saca de la torre a la princesa, la deja bajo la custodia de su tío Galio y corre a refugiarse en la fortaleza de Susa, donde se defienda valerosamente contra el ejército del rey, que le pone estrechísimo cerco. Pero muy oportunamente viene a atajar sus propósitos de venganza la confesión de uno de los falsos testigos por cuyo juramento había sido condenada Laureola. De él y de sus compañeros se hace presta justicia, y el rey deja libres a Leriano y a Laureola.—Aquí parece que la novela iba a terminar en boda, pero el autor toma otro rumbo y se decide a darle no feliz, sino trágico remate. Laureola, enojada con Leriano por el peligro en que había puesto su honra y su vida con sus amorosos requerimientos, le intima en una carta que no vuelva a comparecer delante de sus ojos. Con esto el infeliz amante pierde el seso y determina dejarse morir de hambre. 'Y desconfiado ya de ningún bien ni esperanza, aquejado de mortales males, no pudiendo sostenerse ni sufrirse, hubo de venir a la cama; donde ni quiso comer ni beber, ni ayudarse de cosa de las que sustentan la vida, llamándose siempre bienaventurado, porque era venido a razón de hacer servicio a Laureola, quitándola de enojos.' Sus amigos y parientes hacen los mayores esfuerzos por disuadirle de tan desesperada resolución, y uno de ellos, llamado Teseo, pronuncia una invectiva contra las mujeres, a la cual Leriano, no obstante la debilidad en que se halla, contesta con un formidable y metódico alegato en favor de ellas, dividido en quince causas y veinte razones, por las cuales los hombres son obligados a estimarlas. . . —La novela termina con el lento suicidio del desesperado Leriano, que acaba bebiendo en una copa los pedazos de las cartas de su amada."

Ya adivinaréis, con sola esta breve exposición, la interna belleza de la obra, la cual resulta justamente de las cualidades que más acusan el siglo en que se la escribió, en combinación con la desusada profundidad psicológica y con cierta clásica manera en el decir, que adquiere a veces la grandeza de un himno. La *donna angelicata,* como en los inmortales de Florencia, influye y domina el desarrollo ínte-

gro de la historia. La cruel castidad de la dama vigoriza todo romanticismo y le añade encanto de martirio. La mortificación del caballero amoroso, delicado en amar, salvaje todavía en la venganza, resume todo aquel instante medieval en que la mujer rectifica los bajos apetitos del guerrero desordenado; lo atrae, por el amor y el recato, desde los campos de batalla y desde las plazas sitiadas, a los interiores domésticos —principio del mundo moderno— e inicia en la vida y en el arte aquella confusión lamentable entre *la sensibilidad* y *el sentimentalismo*, que, observa un contemporáneo francés, fue impuesta a los bárbaros por el espíritu cristiano, a modo de tregua moral.

Hasta el rasgo infantil con que acaba la historia, cuando Leriano se bebe los trozos de las cartas, por eso nos parece elocuente y bello. Pero lo que sobre todo conmueve es aquella interna tristeza mantenida hasta el fin, con que el autor cuenta los sucesos; el interés humano y profundo que toma por los personajes; el altruísmo delicado y perfecto con que se dedica a ellos —pues aparece como su intermediario—, y la humildad con que se resuelve a empañar para siempre su propia alma con el dolor de sus amigos. Cuando, en las novelas, el autor miente ser el héroe, es verdad que se da elementos para impresionar profundamente y que hace la novela eficaz. Pero cuando da mayor cuidado a la historia de sus amigos, y aparece, en la obra, al lado de ellos, uniéndolos, relacionándolos, sufriendo y llorando con ellos y por penas de ellos —como el coro de las tragedias griegas—, hace la novela bella y noble, y nada es más conmovedor, más silenciosamente conmovedor, que oírle decir, sin alarde, tras de narrar desgracias ajenas y dirigiéndose a su señor don Diego Hernández, el Alcaide de los Donceles, estas sobrias palabras, dictadas por la misma humildad y por el mismo sentimiento:

> Y llegada ya la hora de su fin [de Leriano], puestos en mí los ojos dixo: acabados son mis males, y así, quedó su muerte en testimonio de su fe. Lo que yo sentí y hice, ligero está de juzgar; los lloros que por él se hicieron son de tanta lástima que me parece crueldad escribillos. Sus honras fueron conformes a su merecimiento, las cuales acabadas acordé de par-

> tirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra. Con sospiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé y con tales pasatiempos llegué aquí, a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

El sentimiento así contenido hace temblar interiormente la frase, y este trozo parece que lo oyéramos recitar con voz temblorosa.

¿Cómo tacharíamos de defectuoso el personalismo de este autor que ama tan entrañablemente a sus criaturas y no lo disfraza? Se presenta allí como intermediario de las situaciones y provocador de ellas: él cuenta que ha visto lo que narra; él cuenta que lo ha provocado. No interviene, por cierto, en la naturaleza de sus criaturas, sino que sólo se presenta como mediador de las mutuas relaciones de éstas, con lo que completa la ilusión de la vida. Es como un dios menor en el mundo de su novela: no hace destinos, no hace seres, pero accidentalmente los conduce. Y la ficción en que aparece sumergida la obra constituye su verdad estética. El autor, efectivamente, si es sabio, ha de permitir que prosperen, como en libertad, los caracteres de sus criaturas; pero puede, para la verdad estética, introducirse en la obra como espectador y agente de situaciones, que es su verdadero papel al escribirla. La novela, así, es un monólogo no disfrazado.

Posee Diego de San Pedro arte tan especial para las llamadas declamaciones, que nunca nos fatigan las suyas, al paso que en los demás suelen fatigarnos, lo mismo que ciertas descripciones de los *naturalistas*. Larga declamación hace en cada *intermedio* de escenas (pues los hay, verdaderamente, en su novela, y parecen las canciones del coro trágico), y de mí sé decir que lo hallo oportuno y sincero. Larga declamación hace también la reina, madre de Laureola, al mirar cautiva su hija, y el tono admirable alcanza la plenitud patética y conceptuosa de los versos de Eurípides. Si la novela es, estéticamente, un monólogo ¿por qué no dejarlo ver, como hizo el bachiller Diego de San Pedro? Ello es peligroso, ciertamente: hay aquí más pendientes donde rodar, por donde se anuncia que es más perfecto. Acaso ésta sea la verdadera novela y el propio arquetipo del género; por-

que, para la impresión inmediata de la conciencia, las obras en que el héroe cuenta sus hazañas y varia ventura no se distinguen de las memorias; y, en cuanto a la novela *impersonal*, ya propuse que es irrealizable, y que aquellas en que el autor está ausente de lo que escribe y aparenta no influir en los personajes tampoco van acordes con la verdad psicológica. Y lo cierto es que siempre el autor se halla en la situación en que Diego de San Pedro ante sus personajes: le aparecen, en súbita visión, seres ya integrados y completos que las impresiones de la vida exterior van *precipitando* en su mente; los describe, como San Pedro al abrir su libro; dice la inclinación que natural y espontáneamente llevan en sí; sirve tal inclinación con su inventiva; es intermediario: intercede por un personaje delante de otro; crea las situaciones y deja que obren en ellas sus criaturas de acuerdo con su personalidad ya distinta. Ama a unos, odia a otros; así lo revela (como todo autor, por mucho que trate de impedírselo y contenerse). Y deja, por último, que la tragedia por él soñada (provocada por él, creada por su inventiva) le invada con su sombra el espíritu, le llene de lágrimas los ojos; y vuelve así a la realidad de la diaria vida, a continuar sus deberes nimios, sin querer decir lo que sufre ni ostentarlo, y sombríamente visitado, de tarde en tarde, por los huéspedes de su fantasía.

Si el protagonista es simpático al autor —semejanza más que éste ha de tener con los coros de la tragedia griega— aun cuando pudiese repudiar sus procederes, pues simpatía y aprobación no son igual cosa, es porque tal carácter cuenta, acaso, entre las condiciones de la novela perfecta. José María Eça de Queiroz, que en *La ciudad y las sierras* usó nada menos que el procedimiento perfecto, interviniendo en la novela bajo la figura *acromática*, transparente, de José Fernández, desvirtuó en cambio grandemente *La ilustre Casa de Ramírez*, por no cumplir con la dicha ley de simpatía, empequeñeciendo al protagonista al punto que éste resulta indigno de soportar la representación ideal que se le atribuye.

Puede la invención de la *Cárcel de amor* ser tan poco original como se quiera; puede su desarrollo estar de ante-

mano distribuído y señalado por los lugares comunes de la literatura de entonces; pueden, los que quieran, hasta negar que muestre desusada destreza en la psicología novelesca, y magistral fuerza en el estilo: de lo más noble, de lo más alto que pueda leerse en castellano. La *Cárcel de amor*, empero, seguirá valiendo por la concepción estética que la informa y su peculiar arquitectura, que *parecen clara expresión del modo material con que el novelista escribe sus libros;* y profundamente trágicos seguirán siendo la trémula ternura y la quietud dolorosa e intensa de aquella alma humilde y lastimada, que llora, como a carne propia, a los huéspedes de su fantasía, y los hace morir diciendo discursos en elogio de las mujeres.

> ...Ya los suyos no podiéndose contener daban voces, ya sus amigos comenzaban a llorar, ya sus vasallos y vasallas gritaban por las calles, ya todas las cosas alegres eran vueltas en dolor... Acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra. Con sospiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé, y con tales pasatiempos llegué aquí, a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

Abril, 1910.

SOBRE LA ESTÉTICA DE GÓNGORA

Conferencia leída en la sesión que el *Ateneo de la Juventud* de México dedicó a don Rafael Altamira y Crevea, el 26 de enero de 1910.

CON PEREZOSO descuido ha comentado la gente literaria los versos de don Luis de Góngora, aduciendo, en apresurados juicios, cuando no futesas o extremosidades poco inteligentes, aquella eterna censura de lo extravagante y el intento de componer las obras del artista o indicarle el rumbo que debió haber seguido: señales siempre de las críticas extraviadas. Y sucede que muchos, simpatizadores por temperamento hasta de lo menos justificable en Góngora, pero nada afectos a definir sus propios gustos como por ansia de mayor holgura y por desdén a la angustia de toda sistematización, poco se preocupan por reivindicar el mérito positivo de tantos incomparables versos que debemos al cordobés; y cansados, sin duda, por lo insustancial de las acusaciones, no reparan en que frente a esos ataques (frutos, a veces, de mera inclinación por Quevedo; manifestaciones, siempre, de una desastrosa manía de enmendar la plana al artista atribuyéndole intenciones ajenas), el verdadero deber crítico exige ya urgentes rectificaciones. Pues todo aquel hacinamiento de errores que la rutina ha amontonado sobre Góngora parece un quiste incrustado en un organismo vivo; parece un islote que se cristalizase en el mismo corazón del mar, y se mantuviera, contra la fluidez de las olas, por no sé cuál milagro de resistencia. Porque no soporta ni puede soportar ya nuestro siglo el tropezar, cuando la crítica se ha renovado en todas partes y en todo asunto, con tamaña inmovilización, hija, fácilmente identificable, del prosaico espíritu del siglo XVIII.

Los reflejos fieles de una época literaria merecen, al cabo, consideración especial, aun cuando sólo sea históricamente. Y la crítica, que ha aceptado la atropellada fecundidad de Lope como reflejo clarísimo de su edad, porque piensa des-

cubrir ahí el mismo atropello y el escándalo y la aventura característicos del siglo, ignoro por qué se rehuse a considerar el tortuoso amaneramiento de Góngora como un trasunto igualmente expresivo de aquella animación de la vida, de aquella fuerza sobrada, siempre dispuesta a saltar y destruir obstáculos, sólo que trasmutada a las puras faenas del pensamiento, pero efecto al fin de la misma causa, y criticable en *intensión* cuanto la de Lope en *extensión.* Porque claro está que, así como a Góngora exigen los críticos mayor economía en los rebuscos de sintaxis y acaso mejor distribución de elementos, así pudieran exigir de Lope, con justicia, mayor economía en la producción y una distribución más medida. Es decir, que, en ambos, el desperdicio de la fuerza, por exceso y no por defecto (cualidad del siglo que los condicionó), el despilfarro, la aventura intelectual, el movimiento exagerado, la audacia, el empuje casi agresivo, están pidiendo la más amplia justificación histórica y la aprobación de todos los habituados a interpretar el sentido histórico de las obras.

El *Homero español* llamaron los contemporáneos a don Luis de Góngora, y no les faltaba razón, a ellos que sentían su fuerza, para aquel elogio exagerado; porque las verdades de los hombres (yo quiero decirlo) se fundamentan, sobre todo, por un fenómeno de absoluta condición estética: la manifestación, la expresión de las apariencias del instante. Y el consejo que los ángeles reciben de Dios en el prólogo del *Fausto* enuncia sencillamente esta condición estética de la conciencia humana, según la cual "fijaréis las apariencias fugaces con las normas del pensamiento". Y por eso, sin más discusión racional —inadaptable, como todas ellas, a la vida elástica y múltiple—, los contemporáneos tienen razón.

Me diréis, porque es ya sabido, que en aquel tiempo cada poeta era un Júpiter con su Olimpo aparte, y ninguno vacilaba en proclamarse el primero de la lengua (ejemplo, el vanidoso Villegas, quien se dijo *grecolatino* y otras muchas cosas); pero éste es otro secreto de aquella edad: mirar con ganas de extasiarse todos los espectáculos; como que en las épocas de robustez hay siempre más fe que malicia. El des-

lumbramiento causado por Góngora fue máximo y como de un descubridor o conquistador.

Tanto fue así que, cuando Góngora solicitó la opinión del muy sabio y autorizado cronista de Su Majestad, el orientalista y helenista Pedro de Valencia, esclarecido varón que imperaba por el pensamiento en aquella edad, si bien éste no le fue favorable, tampoco le bajó un punto de *primer poeta entre los modernos*, reconociendo que en su natural estaba su fuerza, y en su ingenio nativo, generoso y lozano, y aconsejándole que por ellos se dejara guiar. Y el propio D. Francisco de Cascales, que había de atacar a Góngora, dice que siempre le "ha tenido y estimado por el primer hombre y más eminente de España en la poesía, *sin excepción alguna*, y que es el cisne que más bien ha cantado en nuestras riberas. Así lo siento y así lo digo. . ."

Mas la misma vena rebosante y la exuberancia le arrastraron a malos términos; y el desvío de lo acostumbrado (aquella conformidad del prosaico siglo que inventó las reglas para el gusto y pervirtió, con extraño injerto, el ilustre plantel del habla vernácula), le impidió ordenar sus tendencias y reducirlas a sistema, y domeñar también sus muchos y encabritados ímpetus; por lo que tratan los coleccionadores y antologistas de publicar solamente aquellos de sus primeros versos en que el excesivo desarrollo de la personalidad no enturbiaba aún la acostumbrada transparencia, aunque cometan así el pecado de arrebatar a las cosas sus propias esencias y como desbautizarlas de paso.

Patrimonio es ya de todo público literario aquel sentir según el cual se caracteriza el gongorismo por una afectación y una artificialidad tan pasmosas que nada, a través de él, puede conservar siquiera su denominación corriente, sino que ésta se cambia en perífrasis alambicada, donde los objetos desaparecen, al punto que apenas la exégesis del autor podría devolverlos a nuestro entendimiento. Otra cosa no diré yo; que éstos son, sin que ello pueda revocarse a duda, los signos y los procedimientos del gongorismo. Sólo que, por esta señal, lo confundiríamos al pronto con el conceptismo (su rival y contemporáneo) —confusión que el príncipe de la crítica española se ha ocupado ya en resolver, pero en la que me

propongo insistir, no contrariándole, antes partiendo de las bases que él establece, como de las únicas sólidas en este argumento.

En tanto que don Luis de Góngora seducía y conquistaba con el rumor inimitable y los vivos colores de su lenguaje (muy estropeado ciertamente por la marañada y casi rechinante sintaxis, muy cargado con el peso del mal helenismo de su época y las reminiscencias paganas); en tanto que no escasa porción entre los ingenios exuberantes del siglo iba a seguimiento de sus rojas banderas; a la vez que en aquella poesía, brotada del divino Herrera, adoptada acaso, antes que por Góngora, si bien con muy avara suerte, por el soldado Luis de Carrillo y Sotomayor, y llevada a su más alto término por el cordobés, bregaban, como en un océano ruidoso, todos estos genios menores que forman la carne viva y la sustancia de las literaturas ambientes, y hasta los mismos que venían al mundo con mensajes propios, como el generoso Lope de Vega. De él se dice con razón en *La República Literaria* que la "elección se confundió en su fertilidad, y la Naturaleza, enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrechezas del Arte". Pero él, a la postre, también se contaminó de gongorismo.

Góngora deleitaba a la Academia Matritense, y no menos a una multitud de almas estériles que habían de defenderlo neciamente y de aprenderle, no más, las pesadas formas retóricas. El gongorismo, con ser, por sus moldes y por sus tendencias, patrimonio sólo de eruditos, mal entendido de la gente, atractivo para los cultos, sucede que, a la vez, ganaba los púlpitos de la iglesia y las plazas cívicas de la muchedumbre, propagándose por inesperada manera y encontrando apologistas, aparte de Martín de Angulo y Pulgar, Pellicer y García Salcedo Coronel, en las lejanas tierras del Perú con Juan de Espinosa Medrano. Y a la par que esto acontecía, áspero, apartado, esquivo, fruto directo y no lejano de la escolástica española, grave en palabras, en intenciones, y tan profundo en pensamientos, vicioso de agudezas y de acertijos, gran ejercicio de la mente y maravillosa refundición del lenguaje, ya regocijado, ya estoico, viril siempre y como nacido en el alma y entre los labios de aquel tipo de varón per-

fecto que nos legaron los clásicos —el conceptismo prosperaba valientemente, perpetua mofa de gongorinos y culteranos, acicate de graciosos lascivos, enemigo jurado de primores y de lindezas y amigo de lo fuerte y castizo: con Quevedo encabritado y gallardo, plástico y rotundo en don Francisco Manuel de Melo, genial y difícil con Baltasar Gracián.

Las célebres polémicas sobre el teatro nacional tenían trabajada la tierra y fácil para toda cosecha; y en aquel ambiente, las dos tendencias se destacaban muy claras y precisas, mucho más de lo que hoy nos parece.

> Tarea es reservada para la historia de la literatura española —dice don Marcelino Menéndez y Pelayo— el distinguir con claridad ambos impulsos artísticos, y explicar el extraordinario fenómeno de su aparición precisamente en los momentos en que la cultura genuinamente española había llegado a la cumbre. ¿Llevaba en sí esta civilización el germen de su ruina, como temerariamente lo pretenden algunos? ¿Puede explicarse por circunstancias sociales, religiosas o políticas particulares de España el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tender sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado a la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas y de innovador en los vocablos? A mi entender, tal explicación, derivada de criterios extraños al criterio estético, peca de falsedad por su misma base. Es falsa en cuanto niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español, precisamente en el siglo XVI, en la edad en que se mostraron más activas y fecundas la teología y la filosofía, es decir, las dos ciencias que especulan sobre los objetos más altos de la actividad humana. Es falsa, además, porque uno de esos vicios, el *conceptismo*, lejos de nacer de penuria intelectual, se fundaba en el refinamiento de la abstracción; era una especie de escolasticismo trasladado al arte. Y es falsa, finalmente, porque la historia nos enseña que semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que, un poco antes o un poco después, y en algunas partes al mismo tiempo, hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa, no sólo en Italia, país de reacción católica lo mismo que España, y a la cual muy de cerca llegaba nuestra influencia, sino en la protestante y libérrima Inglaterra; en Francia, cuna del pensamiento escéptico; en Alemania, solar de la Reforma y de la independencia metafísica.

Asistimos, pues, a un fenómeno universal, que más adelante el mismo Menéndez y Pelayo explica como una reac-

ción, siquiera pedantesca y amanerada, contra el cansancio artístico que inmediatamente la precedió, y que asimila a

> una especie de pesadilla poética, que no era clásica, porque conservaba todos los resabios de las cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina y la decadencia tolosana, la falsa Antigüedad y la falsa Edad Media.

Sé que es moda, cuando de historia literaria se trata, el referir los fenómenos a etapas colocadas arbitrariamente y al azar, acá y acullá, según el capricho o el acaso, y decir, verbigracia, que el Petrarca (o Dante según otros quieren) es el primer hombre moderno, figurándose haberle definido con esta referencia extraña de todo punto a la misma naturaleza de los fenómenos sociales. En verdad no se halla razón con que defender esta costumbre, como que los desarrollos literarios son correlativos y sucesivos, y el que de una extremidad a otra se adviertan progresos o cambios no da motivo para señalar tránsitos intermedios y menos para explicar por ellos lo más individual que existe: lo estético. Por reacciones o por sumos florecimientos se estila todavía explicar todos los sucesos literarios, y quién nos dirá que el fenómeno en que tratamos es mera reacción, y quién simpatizará más con explicarlo como sumo florecimiento, estableciendo que las decadencias son actividades que se superan y se vuelven contra sí propias, de puro excesivas y maduras, igual que se agrian y se desprenden los frutos cuando muy pasados.

En verdad que se antoja responder a todos con las palabras de Nietzsche:

> Los juicios y las apreciaciones de la vida, en pro o en contra, no pueden ser jamás verdaderos. El único valor que tienen es el de síntomas, y sólo como síntomas merecen ser tenidos en consideración... Por lo visto hay que alargar mucho la mano para atrapar esta sutilísima verdad: que el valor de la vida no puede apreciarse. No puede ser apreciado por un vivo, porque es parte y hasta objeto del litigio, y no juez; ni puede ser apreciado por un muerto, por otras razones.

Ello es que el fenómeno existía y que puede bien estudiársele en sí, y que no hay necesidad que nos apriete a buscarle cau-

sas, cuando éstas, vitales al fin, han de ser sin duda tan múltiples y tan complejas como la misma vida.

El conceptismo por una parte, el gongorismo o culteranismo por la otra, se tienen dividido el campo, y aunque forman batalla, como que quieren explicarse dentro de una misma tendencia y general inclinación. Pero el amaneramiento y el vicio les son comunes, y por eso el modo usual de calificar el gongorismo no acaba de caracterizarlo.

¿Acertó Jáuregui, que lo atacaba en nombre de los sevillanos, con que el defecto central del gongorismo no estaba en la forma ni en el amaneramiento, sino en la carencia de idea y de objeto poético, en la falta de asunto a veces? Cascales, que como humanista lo atacaba, si bien se perdió en discusiones sobre la sintaxis de Góngora, manteniendo, contra don Francisco del Villar, que tal sintaxis era de vituperarse y no de encomiarse, dio también con la vaciedad del fondo; a lo que, no encontrando mejor manera, llamó *ateísmo poético,* en el trozo célebre que dice: "En fin, todo esto es un humor grueso, que se le ha subido a la cabeza al autor de este *ateísmo,* y a sus sectarios, que como humor se ha de evaporar y resolver poco a poco en nada". Lope de Vega, representante de lo más popular y español, lo atacó de varias maneras, pero al cabo no le fue en zaga. Don Manuel de Faría y Sousa, entre una y otra necedad, se desgañía contra Góngora, por enaltecer al lusitano Camoens. Y don Francisco Gómez de Quevedo Villegas, por último, si bien en la *Aguja de navegar cultos,* en *La culta latiniparla* y otras partes, parecía censurar tan sólo la forma de los gongorinos, es fácil advertir que los atacaba por razones temperamentales: y era, como se ha dicho, porque los conceptistas tenían ideas y pecaban por el afán de sutilizarlas, al paso que los gongorinos eran ampulosos y huecos. Y posible es que, para algunos, y por contraste con el conceptismo, los gongorinos resultasen nada menos que desheredados y parias de la inteligencia.

Mas quedarse en esto sería definir negativamente el gongorismo, diciendo que es un modo de amaneramiento y artificialidad que se distingue del otro, del conceptismo, en la total carencia de ideas. (!) ¿Y cómo explicaríamos entonces la boga que logró entre muchos distinguidos ingenios? ¿Cuál

virtud interna lo animaba, independiente ya de la idea y de la misma razón, para seducir a los mismos que volvían sus armas contra él? ¿Por qué Valencia y Cascales, sus enemigos, y con éstos una multitud, declaraban a Góngora el primer poeta de la edad, al par que querían condenarlo? ¿Y qué seducción hacía que Lope se empeñara vanamente en serle grato y al cabo cayera en sus excesos, al igual de Jáuregui, su más concienzudo contrincante tal vez, y hasta de Tirso y Calderón, y que Cervantes declarase al fin su afición por el *Polifemo?* ¿Y cómo Góngora, siendo la suya poesía culta por antonomasia, había de influir hasta en menores esferas que las de letrados y eruditos? Porque su *Polifemo* y sus *Soledades* llegaron a recitarse de coro en las escuelas de jesuítas, como la *Ilíada* en los gimnasios de Atenas.

Paradojas son éstas que se resuelven solamente saboreando con detenimiento el precipitado que nos deja la lectura de Góngora: algo hay allí que no es la pura armazón de imágenes paganas con que se asfixian los sonetos, y que es más, mucho más que la pura extravagancia de sintaxis, sin ser tampoco lo estrafalario en las metáforas y comparaciones —defecto este último en que suele sólo imitar a los conceptistas, por la intelectualización enojosa de los detalles más insignificantes y el deseo de exprimir conceptos hasta del más seco y machacado despojo.

Imposible es negar que Góngora cae frecuentemente en tan retorcidas comparaciones, que hasta indispone el ánimo mejor prevenido, cual es llamar a Felipe III "católica visagra de ambos mundos"; error de que hizo Quevedo muy donosas burlas, como cuando aconseja *a la cultera* que, si se ofreciere decir que despabilen las velas, diga siempre: "Suena catarro luciente, excita esplendores, pañizuela de corte." Pero ¿quién no recuerda al punto aquel enojosísimo discurso en que el conceptista Quevedo, comentando acciones de Julio César, quiere hacernos creer —y recordad que no por bufonada ni chiste, sino en vena de moralista y político— que el Sol es gran maestro de monarcas, porque a su secretario la Luna sólo le deja lucir muy lejos de él, y que los eclipses son grandes enseñanzas políticas, y que "lecciones son éstas en traje de meteores", y que el Sol es llano y comunicable porque no hay

lugar que desdeñe, y que Julio César estudió en el Sol cuando escogió a Marco Bruto por gobernador de la Galia Cisalpina? Para mí tales desatinos son de la misma cepa o peores que los de los culteranos, o acaso los desatinos de esta especie que se le escapan a Góngora sean influencias inevitables del conceptismo; o ambas escuelas, y esto es lo probable, los participaron en común.

Y también conviene recordar que don Jusepe Antonio González de Salas, seco y rarísimo erudito, cuando hizo la edición magistral de las obras de Quevedo, cometiendo, como dice Menéndez y Pelayo, "la docta audacia de tratarle como a un antiguo, y de publicar sus desenfados y jácaras escoltados con todo género de comentarios repletos de erudición grecolatina", se vio en el caso, ya no sólo para lo ligero y burlesco, sino también en las poesías de género serio, de comentarlo y explicarlo, no por afición de erudito a las notas y a los escolios, sino porque hubo momentos en que apenas él, amigo y compañero del poeta, pudo saber lo que éste quiso decir, recordando charlas o sucesos de que tuvo noticia. Ejemplo:

La Fortuna mis tiempos ha mordido,
Las Horas mi locura las esconde.

Y he aquí la nota que pone el editor al pie de la página: "Las ambiciones han perdido parte de mi edad; los devaneos, otra parte."

Y ahora, notad el paralelismo de estos versos con los de aquel soneto de Góngora que lleva el número XXX en la edición que poseo, la cual es reproducción inmediata y posterior sólo en un año a la segunda publicada por don Gonzalo de Hoces y Córdoba, natural de la ciudad de Córdoba, en 1633.[1] Los versos aludidos son éstos:

Mal te perdonarán a ti las horas:
Las horas, que limando están los días;
Los días, que royendo están los años.

[1] Advierto en mi edición la singularísima ausencia del soneto:

La dulce boca que a gustar convida,

por fortuna bien conocido ya, que se halla, sin embargo, considerado en el índice. Esta edición, según dice don Marcelino Menéndez y Pelayo, no es por cierto muy recomendable, como tampoco lo es la primera, y triunfan ventajosamente de ambas las de los modernos.

Es, pues, el amaneramiento, error de gongorinos y de conceptistas a la par, y muy otra es la característica de Góngora.

"Así lo siento y así lo digo", exclamaba Cascales cuando hacía, de paso, elogios de Góngora; y en cambio, cuando se ponía a buscar finalidad y sustancia a los versos de éste, declaraba, textualmente, que aquello era "pintar noches, que, aunque pintura valiente, es desagradable", y que aquello era *poesía inútil.*

Habréis notado ya que estamos asistiendo a uno de los más elocuentes fenómenos del espíritu humano, oculto bajo los disfraces de una mera disidencia de escuelas.

Rechaza el razonamiento el gongorismo, pero lo acata y aun lo aplaude con entusiasmo el sentimiento; y cuando los graves doctores le lanzan diatribas y lo motejan, incorpórase éste en la misma carne y la vida populares, entusiasma a todos, y obliga a los mismos que se le apartan a cierta manera de veneración. Algo hay simpático en estas canciones de rara sonoridad; algo tienen ellas de magnético y adherente, como aquellos versos de Eurípides que la gente recitaba a gritos por las calles.

Góngora —que empezó por desdeñar la facultad a que le destinaban, para aprender la danza y la esgrima— cuando, con pena de su familia, se decidió resueltamente a su gloria, supo ya mostrarse a los hombres en versos que lo señalaron por su elegancia y gracia y que nunca nadie ha discutido. Pues tuvo, como dice el hispanista Fitzmaurice-Kelly, "una conciencia artística más pura" que los otros contemporáneos, y fue siempre más sabio que ellos en su oficio. Pero en estos primeros versos donde ya luce lo único que había de ser su cualidad perdurable —la elegancia, la pureza artística, el anhelo de aristocrática perfección, que hacen de cada uno de sus versos, aislados, maravillas de belleza en tantas ocasiones, y de donde había de surgir para los poetas españoles todo deseo de perfección aristocrática y todo odio a los lugares comunes, según siente el mismo Fitzmaurice-Kelly—, en estos primeros romances, letrillas y llanos versos, tan flúidos, tan españoles, aún no alcanzaba Góngora el término de

su propio y natural sendero. A Góngora le ayudaban su pasmosa facultad proteica y su facilidad para cambiar el humor de una poesía a otra: era infinito su caudal. Su *alma cordobesa* le dio la primera sustancia de sus poesías, donde ya los ruidos y los colores del mundo —patrimonio éste heredado tal vez a la ardiente inspiración de los árabes— buscan sus más elocuentes formas a través de las palabras.

De estos tiempos son, precisamente, aquellos romances reproducidos en la autorizada recopilación *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana;* el que empieza:

> Hermana Marica,
> mañana que es fiesta...

al cual se han suprimido ahí los últimos versos; y el que empieza:

> La más bella niña
> de nuestro lugar...

y a que sirven de estribillo y remate los dos versos:

> Dejadme llorar
> orillas del mar.

Pero, para que mejor se aprecien las cualidades que digo, y por su semejanza con los anteriores, citaré otros de 1590, a juzgar por la fecha que se les atribuye en el manuscrito dedicado por don Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca, al Conde Duque de Olivares (1628) y que se custodia en la Biblioteca Nacional de Madrid:

> Lloraba la niña
> (y tenía razón)
> la prolija ausencia
> de su ingrato amor.
> Dejóla tan niña,
> que apenas creo yo
> que tenía los años
> que ha que la dejó.
> Llorando la ausencia
> del galán traidor,
> la halla la Luna
> y la deja el Sol,
> añadiendo siempre
> pasión a pasión,
> memoria a memoria,
> dolor a dolor.
> ¡Llorad, corazón,
> que tenéis razón!
> Dícele su madre:
> —Hija, por mi amor,
> que se acabe el llanto,
> o me acabe yo.—

Ella le responde:
—No podrá ser, no;
las causas son muchas,
los ojos son dos.
Satisfagan, madre,
tanta sinrazón,
y lágrimas lloren
en esta ocasión,
tantas, como dellos
un tiempo tiró
flechas amorosas
el Arquero Dios.
Ya no canto, madre,
y si canto yo,
muy tristes endechas
mis canciones son.
Porque el que se fue,
con lo que llevó,
se dejó el silencio,
se llevó la voz:
¡Llorad, corazón,
que tenéis razón!

De 1580 son:

Una torre fabriqué
del viento en la raridad,
mayor que la de Nembrot
y de confusión igual.

Gloria llamaba a la pena,
a la cárcel libertad
miel dulce al amargo acíbar,
principio al fin, bien al mal...
¡Déjame en paz, amor tirano,
déjame en paz!

Y de los siguientes años son éstos, que cito destacados:

Los delfines van nadando
por lo más alto del agua... ;

aquel nobilísimo que empieza:

Amarrado al duro banco
de una galera turquesca,

y que ni hay ya para qué citar; y la graciosísima letrilla:

Manda Amor, en su fatiga,
que se sienta y no se diga,
pero a mí más me contenta
que se diga y no se sienta.

En la Ley Vieja de Amor,
a tantas hojas se halla
que el que más sufre y más calla,
ése librará mejor.
Mas ¡triste del amador
que, muerto a enemigas manos,

le hallaron los gusanos
secretos en la barriga!
Manda amor...

Como modelo de aquellas poesías, glosas de proloquios (género genuinamente español en que fue Quevedo tan gran maestro), apenas hay que recordar el que dice:

Ándeme yo caliente,
y ríase la gente,

que es de los más antiguos. De estas poesías, una infinidad pudiera citarse, y su lectura sería de provecho por la ciencia y la soltura métricas que demuestran, no igualadas en la poesía castellana posterior. Los decires vulgares encajan ahí en pie quebrado, muy rítmica y concertadamente; y, cuando son de censura, parecen latigazos, hasta por el modo como los arranca Góngora de los octosílabos hilvanados en que los va glosando.

Por vía de curiosidad, y como demostración del afán aristocrático y el castigo que Góngora ponía en su arte, cito las siguientes palabras del manuscrito de Estrada:

> Fue don Luis de buen cuerpo, alto, robusto, blanco y rojo, pelo negro. Así lo dice él en su Retrato: de aquel tiempo se habla: *Fue un tiempo castaña. Pero ya es morcilla.* Ojos grandes, negros, vivísimos; corva la nariz, señal de hábil, como todo su rostro la dio; adornó el talle y el aire de sus movimientos los hábitos clericales. Habló en las veras con eminencia grande, aun en prosa. En las burlas joviales fue agudísimo picante (sin pasar de la ropa) y, envuelto en los donaires, con que entretenía, se dejaba oír sentenciosamente. Daba orejas a las advertencias o censuras, modesto y con gusto. Enmendaba si había qué, sin presumir: tanto, que haciendo una Nenia a la translación de los huesos de el insigne castellano Garcilaso de la Vega a nuevo y más suntuoso sepulcro por sus descendientes, una de sus coplas comunicó, y el que la oyó respondió con el silencio. Preguntóle don Luis: *Qué ¿no es buena?* Replicósele: *Sí, pero no para de don Luis.* Sintiólo, con decirle: *Fuerte cosa, que no basten cuarenta años de aprobación para que se me fíe?* No se habló más en la materia. La noche de este día se volvieron a ver los dos; y lo primero que don Luis dijo, fue: *Ah, señor. Soy como el gato de algalia, que a azotes da la olor. Ya está diferente la copla.*

Y así fue, porque se excedió a sí mismo en ella.—Solía decir: *El maior fiscal de mis obras soy yo:* —Otras veces dijo: *Deseo hacer algo, no para los muchos.*

Quien estudie a Góngora con toda la *humildad* de un espectador, es decir, con ánimo de obedecer, pasivamente, las impresiones que la lectura le comunique, notará que la tendencia gongorina de huir hasta los nombres de los objetos y de envolverlos en perífrasis —que en los conceptistas se manifiesta por el deseo de sustituir al objeto sus atributos de relación con otros objetos, para hacer así adivinanzas y enredos sumamente curiosos— es aquí tendencia, o mejor obsesión, por ir caminando sobre las puras cualidades de color y de sonoridad que tienen las cosas. Los nombres de los objetos no son elocuentes. El poeta sabe que, gastados en el uso diario y formados por generación antiquísima e inconsciente, no nos traen ya otro mensaje sino la vulgar significación más simple o más usada y que no corresponde siempre a la insinuación que persigue el arte. El conceptista, por eso, los sustituye por los nombres de sus cualidades más connotativas, las que más le sirven para formar relaciones entre objetos y crear veredas transversales, de una a otra corriente ideológica, por donde en zig-zag discurra el pensamiento. Pero el gongorino, de más débil cerebro si queréis, aunque más sensible al mundo exterior, afectivo, sensual, necesita ir a los atributos de color y de ruido que desprende de los objetos. Como ruido y como color se le acerca el mundo, y como ruido y como color lo traduce; y esta poesía nueva, audaz y eficaz, simpática por la fuerza sensorial, animada con las grandes energías naturales de su creador, inmediatamente nos gana; y en vano será que el raciocinio, a buscas de sustancia mental, la deseche luego y la rechace, porque ya se nos habrá entrado al ánimo y enraizado ahí profundamente, puesto que tiene las virtudes del ritmo y de la plástica, que se prenden al propio organismo de los hombres y se le adhieren como parte suya; puesto que posee la alta virtud del lirismo que liberta el alma, arrancándola a las durezas del raciocinio y de las pesadas dialécticas.

Nunca, por otra parte, es accidente en los poetas el desarrollo espiritual. Clara verdad es ésta, pero que los críticos

gustan mucho de poner en olvido, por tal de divertirse en adivinar las causas que pudieron mover al poeta a pasar de uno a otro estilo, de la *primera manera* a la *segunda manera.* De muy atrás se venían ya revelando las cualidades definitivas de Góngora, y como que éste las había sintetizado en aquel verso:

¡Goza, goza el color, la luz, el oro!

Revélalas muy claramente en los siguientes versos, que cito al azar:

En los pinares de Júcar
vi bailar unas serranas,
al son del agua en las piedras,
y al son del viento en las ramas.
. . . .
Alegres coros tejían
dándose las manos blancas
de amistad, quizá temiendo
no la truequen las mudanzas...
¡Qué bien bailan las serranas,
qué bien bailan!

Y los versos que siguen bastarían solos para definir a Góngora como maestro en el color y en el canto:

Ánsares de Menga
al arroyo van;
ellos visten nieve,
él corre cristal.
El arroyo espera
las hermosas aves,
que cisnes suaves
son de su ribera;
cuya Venus era
hija de Pascual.
Ellos visten nieve,
él corre cristal.
Pudiera la pluma
del mismo bizarro
conducir el carro
de la que fue espuma.
En beldad, no en suma,
lucido caudal,
ellos visten nieve,
él corre cristal.

Trenzado el cabello
le sigue Minguilla,
en la verde orilla,
desnudo el pie bello,
granjeando en ello
marfil oriental.
Ellos visten nieve,
él corre cristal,
La agua apenas trata
cuando dirás que
se desata el pie,
y no se desata.
Plata dando en plata,
conque, liberal,
ellos visten nieve,
él corre cristal.

A la fuente va del olmo
la rosa de Leganés,
Inesica la hortelana
ya casi al anochecer.
La luna salir quería,
mas los dos soles de Inés
le dijeron a la luna
no tenía para qué.
A los tres caños llegó,
y su mano a todos tres
correr les hizo el cristal,
que ya les hizo correr.
Llenaba su cantarilla
y vaciábala después,
cantando, por no llorar,
la tardanza de Miguel.
—¿Si viniese ahora,
ahora que estoy sola?
Ola, que no llega la ola,
Ola, que no quiere llegar.
. . . .

Turbias van las aguas, madre,
turbias van,
mas ellas se aclararán.

Cuando los campos se visten
de rojo, blanco y azul...

Ya no soy quien ser solía,
mozuelas de mi lugar,
que no es para cada día
morir y resucitar.

No de la sangre de la Diosa bella
fragante ostentación haga la rosa...
. . . .

Cuando destruye, con nevada huella
el Invierno las flores...
. . . .

Sólo el Amor entiende estos misterios,
en el mayor incendio burla el fuego,
y en la nieve se burla de la nieve.
. . . .

Yace aquí un cisne en flores, que batiendo
nieve por pluma, desató la nieve.

Pasa el melcochero,
salen las mozas
a los cascabeles,
mozas golosas;
bailan unas y comen otras,
y al tabeque se llegan todas.

No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores,
sino campanitas de plata
que tocan al alba,
sino trompeticas de oro
que hacen la salva
a los soles que adoro.
No todas las voces ledas
son de Sirenas con plumas,
cuyas húmedas espumas
son las verdes alamedas.
Si suspendido te quedas
a los süaves clamores,
no son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores.
Lo artificioso que admira
y lo dulce que consuela
no es de aquel violín que vuela
ni de esotra inquieta lira:
otro instrumento es quien tira
de los sentidos mejores.
No son todos ruiseñores
los que cantan entre las flores.

Tan asaeteado estoy,
que me pueden defender
las que me tiraste ayer,
de las que me tiras hoy.
Si ya tu aljaba no soy,
bien a mal tus armas echas:
pues a ti te faltan flechas,
y a mí donde quepan más,
¡ya no más, ceguezuelo hermano,
ya no más!

Al campo te desafía
la colmeneruela;
ven, Amor, si eres Dios y vuela,

vuela, Amor, por vida mía;
que de un cantarillo armada,
en la estacada,
mi libertad te espera cada día.
. . . .
Colmenera de ojos bellos
y de labios de clavel,
¿qué hará aquel
que halla flechas en aquellos
cuando en éstos buscas miel?
¡Dímelo tú, y sépalo él,
dímelo tú si no eres cruel!

Las flores del romero,
niña Isabel,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.
Celosa estás, la niña,
celosa estás de aquél,
dichoso, pues lo buscas,
ciego, pues no te ve.
. . . .
Desata como nieblas
todo lo que no ves,
que sospechas de amantes,
y querellas después,
hoy son flores azules,
mañana serán miel.

Los pájaros la saludan,
porque piensan (y es así)
que el Sol que sale en Oriente
vuelve otra vez a salir,
en la verde orilla
de Guadalquivir.

Corona un lascivo enjambre
de Cupidillos menores
la choza, bien como abejas
hueco tronco de alcornoque.
. . . .
Desnudo el pecho anda ella;
vuela el cabello sin orden;
si lo abrocha, es con claveles,
con jazmines si lo coge.

Diré cómo de rayos vi tu frente
coronada, y que hace tu hermosura
cantar las aves y llorar la gente...

Sacro Pastor de pueblos, que en florida
edad, Pastor, gobiernas tu ganado,
más con el silbo que con el cayado,
y más que con el silbo, con la vida...

Citaré, por último, esta linda descripción de una arboleda a orillas del Betis:

Desátanse de las cumbres
los fugitivos cristales,
alcanzándose a sí mismos
por llegar al Betis antes;
y es tan lisonjero el sitio
del siempre florido valle,
que cuan diligentes llegan,
tan perezosos se parten.
Porque soplan quedito los aires,
y mueven las hojas de los arrayanes.
La verde arboleda esconde
más pajarillos süaves,
que tiene inquïetas hojas,
saludando al Sol que nace.
Silban los céfiros dulces,
y callan las dulces aves,
aprendiendo en el silencio
los silbos que ellas no saben;
porque soplan quedito los aires,
y mueven las hojas de los arrayanes.
Brama el celestial León,
y la Canícula late,
hiéndese el suelo, y el Sol
ve el abismo por mil partes.
Y en la mayor inclemencia,
fatigado el caminante,
halla frescos pabellones
en la sombra de los sauces,
porque soplan quedito los aires,
y mueven las hojas de los arrayanes.

Por no cansar, no sigo amontonando ejemplos que resultarían interminables. Basten los apuntados como prueba de

que la poesía de Góngora es, eminentemente, una realización de lirismo, es decir, de música y de color, de aquellas cualidades que más fácil y naturalmente penetran el ser y lo impresionan como bellezas. En cuanto a aquel estilo que pasajeramente adoptó en algunas odas heroicas (*A la armada que el Rey Felipe II, nuestro Señor, envió contra Inglaterra*, por ejemplo), nada diré, por mucho que revele ahí más de una belleza, pues no son sino manifestaciones de la influencia de Herrera, no incorporada o asimilada aún.

Pero es ya oportuno mostrar cómo los defectos del *Polifemo* y las *Soledades* son remate y término natural de las virtudes que ya desde antes empezaban a desarrollarse en el poeta, y no desviación ni contradicción, sino superación, manifestaciones de una facultad exacerbada y ya torrencial. —En efecto: más se individualiza un ser, más se perfecciona en sí mismo, y más tiende a contrariar las leyes y las homogeneidades de la especie.

Desde la dedicatoria del *Polifemo* al Excelentísimo Señor Conde de Niebla, la misma elegancia, la sonoridad y la viveza que distinguían a Góngora, sin descontar defectos que ya de tiempo atrás lo empobrecían, como jugar con los varios sentidos de un vocablo y pretender sacar de tan ruin artificio efectos poéticos, aparecen en grado superlativo, y tan desarrollados a veces (bellezas y defectos) que en cierto modo estos versos parecen caricatura de los anteriores:

> ...en las purpúreas horas
> que es rosas la alba y rosicler el día...
> ....
> Si ya los muros no te ven de Huelva
> peinar el viento y fatigar la selva.
> Templado pula en la maestra mano,
> el generoso pájaro, su pluma,
> o tan mudo en la alcándara, que en vano
> aun desmentir al cascabel presuma.
> Tascando, haga el freno de oro cano
> del caballo andaluz la ociosa espuma.
> Gima el lebrel en el cordón de seda,
> y al cuerno, al fin, la cítara suceda.

Volveré, como antes, a citar versos de Góngora, sólo que ahora especialmente del *Polifemo* y las *Soledades:*

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al lilibeo...

Pálidas señas, cenizoso un llano...
...una alta roca
mordaza es a una gruta de su boca...
Ser de la negra noche nos lo enseña,
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves...
Negro el cabello, imitador undoso
de las oscuras aguas del Leteo,
al viento, que lo peina proceloso,
vuela sin orden, pende sin aseo.
Un torrente es su barba impetuoso...
Los bueyes a su albergue reducía,
pisando la dudosa luz del día...

...Que el tardo otoño deja al blando seno
de la piadosa yerba encomendada...
Erizo es el zurrón de la castaña,
y, entre el membrillo, o verde o datilado,
de la manzana hipócrita que engaña,
a lo pálido no, a lo arrebolado,
y de la encina, honor de la montaña...
La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Tritón su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo:
tal la música es de Polifemo...
Purpúreas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios cándidos deshoja,
duda el amor cuál más su color sea,
o púrpura nevada, o nieve roja...
En carro de cristal, campos de plata...
... calzada plumas,
tantas flores pisó, como él espumas...
El cuerno vierte el hortelano entero...
Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes,
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes, cual su dueño errantes.
Sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez de pastor pobre,
el céfiro no silba o cruje el robre.
Mudo la noche el can, el día dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace;
bala el ganado, al mísero balido,

nocturno el lobo de las selvas nace.
Cébase, y fiero, deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace...
Breve flor, yerba humilde y tierra poca...
En tablas divididas rica nave
besó la playa miserablemente...

Y de las *Soledades*, censuradas rutinariamente por la falta de idea poética y asunto central, son estos versos:

Del oso, que aun besaba atravesado
la asta de tu luciente jabalina...
Templa en sus ondas tu fatiga ardiente...
Era del año la estación florida,
en que el mentido robador de Europa
(media luna las armas de su frente,
y el sol todos los rayos de su pelo),
luciente honor del cielo,
en campos de zafiros pace estrellas...
Progenie tan robusta, que su mano
toros dome, y de un rubio mar de espigas
inunde liberal la tierra dura...
Éntrase el mar por un arroyo breve,
que a recibille, con sediento paso,
de su roca natal se precipita...
Los escollos el sol rayaba, cuando
con remos gemidores
dos pobres se aparecen pescadores...
Rompida el agua en las menudas piedras,
cristalina sonante era tïorba...

De propósito he elegido, para citarlos, versos donde no solamente se manifestasen cualidades, sino también algunos defectos, porque sólo trato de explicar o definir la estética de Góngora sin que la declare, por eso, perfecta.

El sabio Fitzmaurice-Kelly dice, en son de vituperio, que Góngora trabajó por hacer a las palabras desempeñar oficios de ideas, y esto se me antoja muy grande elogio cuando de poetas se trata. Porque Góngora, en verdad, tocado ya de la fiebre de perfección artística —que yo quiero ver trasmutada hasta en la severa disciplina de su vivir, donde creen algunos hallar la razón de sus animosidades contra Lope y contra Cervantes— arrebatado por su lirismo, se

empeñó en *retratar* con palabras sus emociones musicales y coloridas; y rítmico en sus versos, enfático, más que Herrera el Maestro, rico de luz en los paisajes, plástico y ágil de palabras, sabio en movimientos y animaciones, no miró que la vaciedad de asuntos en que trabajaba, como cadáver a quien quisiera dar de su espíritu con un soplo, sólo desteñía sus colores, sólo apagaba su música incomparable, y había de hacer, finalmente, que su obra quedara no más como un conjunto de ejercicios técnicos, como ensayos de nueva estética trabajados en el vacío. Parece que Góngora lo sintiera cuando dijo, cerca ya de morir: "Precisamente cuando comenzaba a leer algunas de las primeras letras de mi alfabeto, me llama Dios a sí. ¡Hágase su voluntad!"

El énfasis, esfuerzo de la expresión, tiende en Góngora constantemente a armonizar los ruidos con los colores; porque no parece sino que soñara en esta sublime fusión con que soñaba Oscar Wilde cuando, comentando a los griegos, decía que escribieron para el oído, y que nosotros, desde la invención de la imprenta, decimos más a los ojos que a los oídos.

Muy española tendencia, por otra parte, es la de Góngora; porque si en algún idioma moderno se encuentran cualidades rítmicas por las cuales el verso pueda hasta olvidarse de consonantes y ecos, es en el nuestro sin disputa. Típicamente española es la forma llamada "romance"; y tan varias y musicales combinaciones como se usaron en los versos españoles no se han visto en ningún idioma moderno. Parece, a veces, que los poetas españoles sólo se guiaran por un ruido interno, por una armonía irresoluta que les zumba al oído incesantemente, hasta que no la vierten y la traducen en palabras; por un movimiento musical que les brota en el alma y escapa a chorros por los galopantes metros de arte menor, por los saltones metros pequeños, como niños traviesos que contagian con su movimiento y que comunican su soltura. Son ya famosas las antiguas danzas españolas con que terminaban los *pasos* y *entremeses;* de sólo oír el ritmo que llevan dan ganas de danzarlas, y con razón decía Cervantes de la seguidilla que es "el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos y, finalmen-

te, el azogue de todos los sentidos". En el gemido del canto español, donde resucita toda la Arabia, vibra y se estremece el más alto sentimiento lírico, y los versos de danza y de baile, y las jácaras y los fandangos, agitan y turban, se nos prenden como cascabeles al cuerpo, nos emborrachan con ruido de panderos y de castañuelas, y nos dominan, aunque la razón no participe en nuestra embriaguez. Y por eso Góngora, contra las críticas de los dialécticos, y aun atrayendo a sus censores, tenía que triunfar por toda España.

¿Y qué diré de las cualidades del color? ¿Cómo no han de ser españolas si ha heredado España los vistosos trajes y la vida colorista de los orientales? En el solo campo de la crítica, de sobra sabéis que las teorías *pictóricas* ejercieron influencia sobre España. Pero la razón en que me quiero fundar es más bien de vida y de ambiente. En un *Apologético de las Comedias Españolas*, publicado cuando la famosa polémica sobre el teatro nacional y firmado con el pseudónimo (no identificado aún) de Ricardo del Turia, se lee esta curiosísima observación: que *la cólera española está mejor con la pintura que con la historia.* Yo la mudaría diciendo que toda la historia de la vida española puede estar en colores. Fiesta de los ojos es cada descripción de los clásicos españoles, donde todos los paisajes son claros, y la gente llena de galas, y vivas y abigarradas las ferias. Y porque era tan nacional la tendencia colorista de Góngora, tenía que triunfar también.

Lo lírico, más vital que toda otra manifestación artística; más acorde con el dinamismo del alma, por su embriaguez de sonidos y de luces y su invitación para la danza, constituye el propio secreto de las obras del cordobés, quien dejó estallar en el aire toda su fuerza y su muy extraña animación, anheloso de manifestarla, o necesitado tal vez de expresar, de arrojar de sí, tanta virtud lírica, producto del ser exuberante.

Un enfático aliento lírico, muy vital, muy español, adornado con pasmosas agilidades de ritmo y con sorpresas de colores, y que tendía, acaso, a fundir colores y ritmos dentro de una manifestación superior; pero desperdiciado a veces en pura *virtuosidad* y ejercicio, en ociosos amane-

ramientos y en rebuscos ociosos; embriaguez, al cabo, del ánimo, y que triunfa y subyuga por los sentidos; palpitación, al cabo, del mismo corazón de la tierra; energía natural, fuerza rebosante y rica sangre derramadas con algún desperdicio, ésta es la obra de Góngora, ingenio aristocrático, fino artífice, y creador, si aisladamente se los considera, de los más jugosos versos y de más sabor y elocuencia que posee el tesoro de la lengua española.

Enero, 1910. *

* Ver también *Cuestiones gongorinas,* que publiqué en Madrid, 1927, y mi segunda serie de *Capítulos de literatura española,* 1945: "Sabor de Góngora" (1928) y "Lo popular en Góngora" (1938).—Al reproducir la conferencia anterior, opté por reducir todas las citas antiguas a la ortografía moderna.—1955.

SOBRE LA SIMETRÍA EN LA ESTÉTICA DE GOETHE

CADA VEZ que quiero evocar, panorámicamente, a las criaturas de Goethe, creo ver un jardín simétrico, distribuído con la precisión de contornos con que nos aparecen las posesiones bajas del barón Eduardo, miradas desde su castillo, o como lo habría planeado aquel extravagante que, dice Hoffmann, viajaba por el mundo a caza de bellas perspectivas y, corrigiéndolas a su capricho, hacía talar un bosque, o plantar nuevos árboles, o cegar un arroyo, o abrir una fuente, según conviniese a la concepción ideal, a la que, como a un arquetipo, quería ajustar los paisajes de la tierra. Paseando en el jardín, y con la rigurosa indumentaria de la época (cosa que no suele acontecerme con las creaciones de otros autores, y quizás con éstas me suceda porque, en la lectura de las memorias de Goethe, noté que describía siempre y recordaba con particular atención los menores detalles de su vestido), creo mirar también a Fausto y a Margarita enamorándose con juegos, y, después, a Mefistófeles y a Marta diciéndose cosas deshonestas, según aparecen en la escena. Esto pasa en lo penumbroso del huerto. En lo más sombrío, y mirando a las campesinas llenar sus cántaros en los pozos, distingo a Werther, quien hojea las páginas de Homero o las del que entonces era Ossián, según que esté alegre o que se aflija. Y, en coro agitado, la danza alternada de los amantes y de los indiferentes (motivo de una *Lied* del poeta) deja ver, por tiempos sucesivos, para ocultarles luego tras de la verdura y la arboleda, la pareja de los amantes, la pareja de los indiferentes. Por fin aparece todo el cuadro central de las *Afinidades electivas*, que yo no concibo sino como en danza, también, de los personajes impares —Eduardo, Carlota, Otilia, el Capitán, el Arquitecto—, donde cada uno, igual que en un baile conocido, se fuera, por turno, quedando solo y sin compañía. Es decir, que todo me parece como un ejercicio de simetría en función de la naturaleza.

En la escena del jardín de *Fausto* no puede haber más

simetría: las figuras nobles pasan hablándose de amor; las innobles les siguen, insinuando cosas vulgares. Corresponde esta escena a la *Lied* que acabo de recordar: la pareja de amantes puede ser la misma de Fausto y Margarita: la de indiferentes la podrían formar Marta y Mefistófeles.

> LOS INDIFERENTES.—Llega, hermosa mía, y ven a danzar conmigo, pues la danza conviene a la fiesta. Si no eres aún mi tesoro, lo serás un día; y si esto no llega ¿qué importa? ¡Dancemos! Llega, hermosa mía, y ven a danzar conmigo: la danza decora las fiestas.
>
> LOS AMANTES.—Sin ti ¿qué serían las fiestas, amada? Sin ti, mi dulce tesoro, ¿qué sería la danza? Si no fueras mía, yo no danzara. ¡Oh, quédate siempre a mi lado, que sólo así es fiesta la vida! Sin ti, bien amada, ¿qué serían las fiestas? Sin ti, mi dulce tesoro, ¿qué serían las danzas?
>
> MARTA.—Llega la mala estación, y es duro arrastrarse hacia la tumba sin compañero.
>
> MEFISTÓFELES.—¡En eso pienso yo con espanto!
>
> MARTA.—Y por eso, mi digno señor, fuerza será prevenirse cuando aún es tiempo.
>
> FAUSTO.—Una mirada, una palabra tuyas, valen más que la sabiduría toda del mundo.
>
> MARGARITA.—¡Cómo! ¿Besasteis mi mano, señor?

Simetría, paralelismo hay también en los estados sucesivos del joven Werther, que lee, cuando hay primavera en los campos y en su corazón, los poemas homéricos; y cuando el otoño llega a los campos y a su alma, los poemas gaélicos; y en el invierno, al fin, se suicida, recordando el clásico mito de Deméter, que llora o se alegra según que el calor de la vida (su hija Perséfone robada por el monarca subterráneo) se contrae al centro de la tierra o regresa a la supericie.

La simetría de las *Afinidades electivas* es demasiado manifiesta y muy voluntariamente lograda. No creo que nadie la desconozca.

El mismo *Fausto* —incluyendo la segunda parte— es obra simétrica si bien se mira, por mucho que la lectura resulte intrincada y áspera en razón de la multiplicidad y el raro simbolismo de los personajes.

La simetría en las tragedias clásicas venía a ser como

la ley moral, emanada de aquella compensación que trae siempre consigo la fatalidad castigadora. En cuanto a la simetría puramente exterior, en Sófocles la hay casi constantemente; en Shakespeare suele notarse, con vaguedad y algo vacilante, como en *El Rey Lear* y en *El sueño de una noche de verano;* en Ibsen suele hallársela más manifiesta, como en *Los espectros* y en *Juan Gabriel Borkman.* En las obras de Goethe, salvo en el *Goetz de Berlichingen* y algunas otras secundarias, es fácil notar la simetría. ¿Habéis advertido ya cuántos efectos toma a la superstición y a la magia? Pues la simetría no es más que una forma de superstición o de magia. Los cuadros, los círculos, siempre fueron signos de los magos. Y las coincidencias —que son simetrías— siempre dieron motivo a supersticiones. Las cualidades del número perfecto de los pitagóricos resultan de su simetría solamente. Y que Goethe fuera supersticioso, como alemán, lo comprobará fácilmente quien busque en sus memorias aquel trozo en que cuenta cómo, yendo a caballo por el campo, *se vio venir* con rumbo opuesto, también a caballo, y vistiendo traje de botones dorados. Y dice que, años después, con ese traje y con ese rumbo, cruzaba por el propio camino.

Abril, 1910.

SOBRE EL PROCEDIMIENTO IDEOLÓGICO DE STÉPHANE MALLARMÉ

Sutiles invenciones trato, resoluciones graves comprehendo, libros perfectos amo.

AMBROSIO DE MORALES, *Epístola latino-castellana* al Serenísimo Señor don Juan de Austria.

S'il est un homme tourmenté par la maudite ambition de mettre tout un livre dans une page, toute une page dans une phrase, et cette phrase dans un mot, c'est moi... Des pensées achevées... elles n'ont pas même besoin d'être belles pour plaire, il leur suffit d'être finies.

JOUBERT

QUE NUESTRO lenguaje sea inferior a nuestros poderes de introspección psicológica —por causas que sería difícil explicar— es sabido ya y lo han comentado profundamente filólogos y psicólogos en varias edades; que no responde, por su mismo ineludible carácter de precisión plástica y su estabilidad de símbolo, por la misma limitación de contornos que exige en los conceptos, por su estructura de letras y de palabras, de elementos perfectamente distintos y separables, al dinamismo esencial de nuestras almas y a su continua y fugaz carrera, y, sobre todo y particularmente, a su naturaleza (que es de pensamientos y no de palabras, de imágenes interiores y no de ruidos expresados), es evidencia que se ofrece a todos los hombres por poco que observen los fenómenos de su espíritu y sofoquen, voluntariamente, el hábito, ya grabado en nuestros cerebros, de *pensar en palabras* y de imponer contornos *espaciales* a lo desprovisto de magnitud: los pensamientos.

El lenguaje escrito es signo del lenguaje hablado, y éste sirve para expresar nuestras percepciones de las cosas. Y bien: las cosas son incognoscibles, las ideas vagas, continuamente fugaces, las palabras estrechas e inadecuadas, y la es-

critura defectuosa. Es decir: que el escritor posee solamente un medio torpe y viciado, manifestación de vicios anteriores; porque las ideas no son ya las cosas, las palabras no son las ideas, y la palabra escrita no es, ni con mucho, la palabra hablada.

Esfuerzo poderoso para perfeccionar el tosco lenguaje, anhelo sabio y meditado de hacer más directa la manifestación literaria; rebeldía de una mente original, nueva, integrada, por traer el medio defectuoso a la obediencia de los fines y de los modos de pensar; delirio, en suma, de perfección; tenaz empeño de pulir todo frotamiento, de destruir toda aspereza; obra tan vasta y de tan pasmosa congruencia racional que, con ser sólo de lingüística, supone, de por sí, la solución de muchos y más profundos problemas, y acaso la de la soñada correspondencia cabal entre las cosas y la voluntad teórica: éste fue el empeño de Stéphane Mallarmé y en tan vasta obra se gastaron todos sus alientos.

Estaba dotado su espíritu de maravillosa atención y de muy raras y hermosas virtudes, de esas que pudiéramos llamar *simpáticas*, como que resultan de una clara y afinada sensibilidad para todas las *simpatías* del mundo y del alma: tal el *sentido de la analogía* que tan acertadamente señala en él Camille Mauclair. Y la receptividad admirable de su espíritu, y la emoción, deprimente pero compacta, que sus obras dejan en el ánimo —al punto que desaparece, como ser, para los lectores, y se esparce, se diluye, se metamorfosea en las cosas que va diciendo— hacen que lo concibamos, no como fuerte, no como vital ciertamente, ni vuelto sobre la vida y amenazando, túrgido y henchido, estallar sobre ella en gritos y en canciones, sino anhelante más bien de recibir, absorbente más que generoso, atrayente, *cóncavo*, dispuesto a manera de un vaso que ansiara por atraer los ríos, o de un espejo maravilloso que se combara por acaparar todo el sol. Concepción a que sirve e ilustra aquella voluptuosidad que, en *L'Après-Midi d'un Faune*, le hace decir:

Je t'adore, courroux des vierges, ô délice
Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair
Tressaille! la frayeur secrète de la chair.

Y más adelante:

Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure
Et notre sang épris de qui la va saisir,
Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

Palabras todas en que se denuncia una sed más que un impulso voluptuoso. Y ya repararíais, sin duda, en el epíteto inesperado y elocuente: "Ma lèvre en feu *buvant*."

Hay un sentimiento especial, innato en nuestros espíritus, que prendemos, que adherimos a ciertas formas plásticas. A riesgo de parecer absurdo y estrambótico, yo os propongo que ayudéis mis explicaciones tiñendo con vuestra propia sensación esta sensación de *concavidad* que me sugiere la lectura de Mallarmé. Y tened presente que, para explicar cosas inusitadas, no es siempre eficaz acudir a medios usuales, y que la intuición es, a veces, el único modo de entender.

La alta disciplina estética de Stéphane Mallarmé lo apartaba, naturalmente, de toda manifestación de fealdad, aun en sus momentos —que llegaron a verdaderas orgías— de exotismo artístico y complicaciones lingüísticas. Tanto, que sin vacilación puede afirmarse que ni uno solo de sus versos carece de peculiar belleza, salvo algunos que no forman cuerpo con la verdadera obra central; y, aun entre éstos, pocos desdicen de ella.

Se había educado para pensar de nuevo y por cuenta propia todas las palabras y todos los signos de su arte, y hasta los elementos materiales y de industria que se relacionan con ella. Complacíase en imponer leyes a su espíritu y se detenía a considerar cuanto escollo apareciese en el camino que se había propuesto recorrer. Hay que empezar, para conocerle, por leer el excelente estudio de Camille Mauclair, y parar mientes en aquellos nimios detalles a que, con razón, concede éste especial cuidado: cómo quería Mallarmé crear una nueva forma de libro (donde, por ejemplo, cada página contuviese una sola frase o un solo verso); cómo quería que cada verso equivaliese a una sola palabra; cómo buscaba que la consonancia fuera, también, analogía de ideas, y no puramente eco de sonidos; cuán laboriosamente se detenía

a estudiar cada nueva especie de frase con que se encontraba; cuánta importancia concedía a las innovaciones sintácticas. Porque su anhelo —verdadera ley de artista— tendía, por encima de todo, a *expresar el alma directamente,* en cuanto el lenguaje articulado de los hombres lo permite; y apenas le nació tal anhelo, detuvo la obra inconsciente —comenzada ya—, dejó para más oportuna sazón las realizaciones puramente poéticas, y en preparar el laboratorio y destilar las primeras sustancias empleó la vida, sin que llegara a combinar los metales sobre el horno mágico.

Poco acostumbrados como estamos a expresiones tan audazmente inmediatas del pensamiento literario, nos asombran, como reales locuras y puro empeño de extravagancia, las súbitas evocaciones de Mallarmé, que, a veces, escaparían a la más atenta previsión. Examinad conmigo el elegante *Don du Poème:*

Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée!
Noire, à l'aile saignante et pâle, déplumée,
Par le verre brûlé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! mornes encore
L'aurore se jeta sur la lampe angélique,
Palmes!..

Dirán los ligeros que este grito intempestivo, extraño a lo gramatical y a lo racional, es enteramente inexplicable. Pero que respondan los poetas, y digan si no es tan intempestivamente como llegan a la conciencia objetos e imágenes, en el calor impaciente de crear. Estas irrupciones de imágenes y pensamientos, como obedecen a una cerebración casi automática y personalísima a todas luces, escapan a la previsión racional, y en verdad, sólo se explican dentro de la mente de quien las percibe, y por el solo hecho de su aparición. Nosotros, lectores, que no seguimos el mismo proceso interior que el poeta, nunca sabremos a qué obedece ni de dónde viene esa sugestión intempestiva, y sólo nos toca admirarla, si es oportuna. Porque ella no es racional, o más claramente, no es *raciocinal,* pero es *natural,* pero es imitación directa de los fenómenos de la mente.

Leyendo los libros de Mallarmé, en muchas ocasiones, es la novedad de sintaxis lo único que nos desconcierta, y, en

muchas también, sólo nos perturba hallar juntas palabras que no estamos hechos a mirar así en francés; pues a menudo lo que juzgamos ininteligencia es pura falta de hábito para pensar unidos ciertos conceptos, y, luego de imponer esta unión, voluntariamente, a nuestro espíritu, la conciencia sola trabaja por casar los conceptos extraños, y es fácil advertir que, cuando ya creemos entender, no entendemos más que en el instante primero, sino que ya no nos asombra lo que entendemos, porque también el hábito es condición en nuestra inteligencia. Algunos estilos ingleses ofrecen, en ocasiones, semejanzas con el de Mallarmé, y, sin embargo, no nos asombran. Me ocurre, como ejemplo, recordar ciertos trozos del *Hipólito* de Walter Pater y la prosa de George Meredith. Por otra parte, Mallarmé era maestro de inglés, y tradujo a Poe, y también la *Mitología* de Cox. Y acordaos de que los ingleses gustaron inmediatamente de sus obras, cuando los gacetilleros de Francia pretendían enseñarle la gramática.

Y pues he emprendido enumerar, siquiera de paso, ciertas peculiaridades de aquel pensador (pensador en el más inmediato sentido del término), que contribuyen a hacerlo inaccesible a muchos, no estaría mal parar la atención en aquella originalísima manera que tenía de concebir las cosas negativas, lo no existente, la nada. Esto me ha sugerido, más de una vez, el recuerdo de aquellas *imágenes negativas* de la vista que estudian los psicólogos. Mallarmé llega hasta invertir el sentido humano del mirar y el entender las cosas: un foco de luz, por ejemplo, no es para él lo positivo, en cuyo redor se extiende el espacio sin luz, el aire, lo negativo, sino que es el aire lo positivo, y para él, la luz agujera el aire: "De voir *en l'air que ce feu troue. . .*"

Pero donde con más vigor se manifiesta esta rarísima cualidad de concebir y entender la nada como algo positivo e inteligible, es, aparte de algún soneto donde suele haber personalizaciones como ésta:

(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore),

en *Le Nénuphar Blanc,* donde se desarrolla, con paciente rigurosidad, un estado de ánimo del poeta; quien, esperando

la llegada de una mujer desconocida, amiga de una amiga suya, en un sitio que visita por vez primera, cree de pronto que la esperada va a presentarse y previene su ánimo para la aparición, pues un paseo en barca, perezoso y abandonado, lo ha dispuesto a las divagaciones y al descuido; pero he aquí que la mujer no aparece, y el poeta, entonces, recoge su espíritu y huye, remando, robándose el sabor de aquella emoción fracasada, porque quiere, como el nenúfar que mira al borde, recoger sus hojas y formar un blanco globo hueco, tener un sentimiento de ausencia, mejor que uno de presencia, y escapar con él como con un tesoro robado.

Con desconcertante vigor, las imágenes de Mallarmé, vestidas en frases angulosas y recortadas —en que la elegancia de dicción alegórica contrasta, a veces, con alguna fórmula explicativa y dialéctica, prosaica—, anuncian una alta virtud lírica, a la que un diario castigo y larga premeditación obligan a presentarse rígida, pero que amenaza, según es el palpitar de la idea, romperse y escapar ondulando, como la culebra bíblica que vivía en la vara de Moisés. Y es éste un nuevo desequilibrio que perturba, seguramente, a los lectores. Pero más que nada hay que señalar un hecho inconcuso: los asuntos mismos de Mallarmé son poco accesibles: no podrían, pues, hallar su expresión a través del claro estilo de los lugares comunes.

Mas la tarea de Stéphane Mallarmé, si algo tiene de portentosa, no cabe sólo en tan nimias interpretaciones de técnica. Ella, como la alegría del nuevo Zaratustra, quiere la eternidad, *quiere la profunda eternidad.* Ni las fuerzas ni la vida de un hombre pueden acabarla, por lo enlazada, por lo complicada que está con los más ocultos problemas de las ciencias y la filosofía. Pero así como en éstas es una conquista todo hallazgo de un nuevo medio, aunque la verdad final no se vislumbre todavía, Mallarmé, dentro de sus fines, realizó una conquista, abrió un nuevo rumbo, y fuera mezquino pensar que el tiempo mutiló su obra o que la dejó en el proemio, aun cuando su ideal, necesariamente, haya quedado trunco al realizarse. Buscar nuevas formas, en arte, tanto quiere decir como ir haciendo arte; y los versos que

Mallarmé proponía como nuevas formas artísticas son ya realización de esas formas.

Ni el tiempo infinito bastaría para acabar el intento de Mallarmé: la expresión directa. Sino que su obra —a haber dispuesto Mallarmé de mayores trechos que los humanos— sería un perpetuo *devenir*, un progreso constante, sin remate posible ni concebible; un acercamiento perenne, del cual la obra que nos queda pudo sólo ser el movimiento inicial. Afinar la percepción y verterla más directamente en las palabras, y hacer, por último, que los signos escritos correspondan con fidelidad a la entonación emitida, al acento enfático (distinto en cada nuevo caso), es tarea para agotar las fuerzas de los hombres eternamente. Yo la concibo, según la gloriosa y triunfal iniciación que tuvo bajo Mallarmé, como una infinita carrera, ascendente y segura, y sin término ni acabamiento, porque arranca de la raíz de lo absoluto. Impulsador primero fue Mallarmé, y su *estética en evolución* desplegada sobre el tiempo infinito es un prodigioso trabajo del espíritu, independientemente del éxito ni los fracasos, porque es una concepción mental. Dinámicamente imagino que se desarrolla el acercamiento de aquellas categorías irreducibles: las cosas, las percepciones, las expresiones, y camina hacia los arquetipos. Bien decía Camille Mauclair que la personalidad de Mallarmé "estaba construída sobre el absoluto". Reflexionad en el problema a que dedicó sus cavilaciones y, si tenéis presente el fin estético que las orientaba, entenderéis cómo el problema del conocimiento puede ser problema de estética —teoría de Benedetto Croce— y cómo la filosofía y la psicología pueden resumirse en la estética.

Mallarmé —ser de inteligencia— casi propone una religión nueva, pero intelectual, pero estética sobre todo: la comunión con lo Infinito, que irían los hombres a buscar en el teatro, convertido en templo, donde la danza dibujaría los signos de alguna sugestión abstracta, y la corriente animadora de la música aportaría el calor de los sentimientos —*genitriz de toda vitalidad*—, de suerte que por ella, a los ojos de los asistentes, y como en la visión dionisíaca, la estatua, súbitamente, se convirtiera en ídolo.

Pero la estética de la expresión directa, irrealizable en tan absoluto concepto como la soñó Mallarmé, es la quimera intelectual para todos los trabajadores del arte. Y lo más admirable es que cada vez había de llevarlo tal estética a ser más incomprensible y a quedar aún más incomunicado —como arriba lo dejé entender— porque cada vez abandonaría más, por seguirla, el modo convencional de expresión, y personalizando ésta más cada vez y haciéndola, consiguientemente, más irreducible, más única, más fiel a su ser y más extraña a los modos arbitrarios de escribir —a los modos *oficiales,* que un cúmulo verdadero de acasos han hecho aceptar como el patrón de las expresiones humanas— llegaría a términos en que la comunicación con los demás hombres le fuera por completo vedada. Porque hay que esclarecer ideas: expresarse no es comunicarse, al menos según trato yo de explicarlo aquí: la comunicación verbal no por el hecho de asumir también forma de vocablos ha de confundirse con la expresión verbal. La expresión es resultante de la plenitud de la vida en todos sus estados (rayo, fruto, manantial o canción), y tiene su fin en sí, por el desahogo que ocasiona al ser rebosante; al paso que la comunicación existe sólo para fines enteramente útiles.

De la influencia que el hegelianismo tuvo sobre Mallarmé —y, en general, como causa del Simbolismo—, da muy clara cuenta Camille Mauclair en el estudio ya muy citado, que es como la clave de estos enigmas. Pero la conciencia de Stéphane Mallarmé, siempre vivaz, penetrando, *pervadiendo* las propias manifestaciones mentales hasta lo increíble, lo llevó a intentar con cada poesía —más aún, con cada verso— la solución de los problemas teóricos de la estética hegeliana, produciéndose así una confusión lamentable entre los procesos del pensamiento lógico y los procesos poéticos, que son tan diversos. El estético teórico busca las leyes según las cuales sienten los hombres la belleza; pero si el poeta quiere seguirlo, hará, invariablemente, obra de mera ingeniosidad, cuando no de "retórica". Es ésta una de las formas de literatura tendenciosa. Seducida por la moral de las filosofías o del sentido común, seducida por la estética teórica y tratando de resolver sus proposiciones; seducida por la verdad

filosófica o por la vulgar, se convierte la literatura en tendenciosa y desvía su orientación esencial.

Cuando Mallarmé se empeñaba en aplicar una nueva forma o dicción, igual que cuando escribía un poema con el mero fin de mostrar que cada uno de sus versos equivalía a una palabra, o que las cosas no son sino signo de una sugestión informulable (como si quisiera volver la precisión de contornos propia del lenguaje a la primitiva fuente de la conciencia, confusa, indefinible), nada en verdad quería ya decir al corazón de los hombres, si bien deleitaba a los psicólogos.* Nunca deja de ser poeta, ciertamente. Su tesoro de sensaciones y de imágenes nunca se agota. Su paisaje *divisionista* (como de analítico que era) siempre contenta los ojos y nos hace, instintivamente, entrecerrarlos. Cada uno de sus versos posee una belleza especial. En una ocasión, la intensidad de su grito doloroso —"un Hastío desolado por crueles esperanzas"— conmueve las entrañas mismas del dolor. ¡Áspero dolor de sentir la monotonía del mundo porque se han leído ya todos los libros y la carne es triste! Pero en los sonetos, por ejemplo, su arte es tendencioso, su literatura es de problemas para el ingenio, si bien la elegancia sugestiva y un perpetuo hallazgo de formas e imágenes —peculiaridad en que he de insistir— nos encantan siempre y nos deleitan.

Insistamos. La literatura que predica el bien, o busca sistemáticamente la verdad, o se empeña en realizar el concepto teórico de la belleza propuesto por las filosofías, y con los mismos procedimientos con que éstas lo proponen, es, indudablemente, literatura tendenciosa.

Condición del arte es la atención para la filosofía, y sin ella, sus obras carecerían de esa arquitectura de conjunto que caracteriza todas las más altas realizaciones humanas. Mas una *preocupación filosófica abstracta*, informulada tal vez, como lo es el deseo de causar en los hombres una impresión de fuerza, una impresión de tristeza o una de alegría, es lo que constituye la virtud central (que, en cierto modo, hasta es ineludible e involuntaria), y no el apego a un sistema

* Años después, aprendimos a llamar "deshumanización" a la "desentimentalización" de las artes.—1940.

filosófico particular, ni el deseo de convertir las propias obras en ejemplos de una doctrina.

Sin preocupación filosófica general no hay obra vividera ni consistente. La noble atención para las ideas es sello de artista, pero no la puerilidad de aplicar sistemas.

Y es verdad también que los más altos poetas dieron por resueltos todos los problemas extraños a su producción especial, y desde luego se entregaron a crear por su sola necesidad de crear. Lo que significa claramente que no hace falta propósito alguno premeditado para que la filosofía influya de modo natural en nosotros. Pero un espíritu profundamente analítico tiene derecho a disgustarse de los elementos que se encuentra y a cambiar así su orientación, ayudado por su doctrina, hacia una nueva belleza, enteramente intelectualizada, distinta de la concebida por los otros.

La rara belleza de las obras de Mallarmé tiene otro sentido, tiene otro sabor que no es el de las demás bellezas: se goza ahí de algo como un hallazgo perpetuo en las formas, en los sonidos, en los elementos de expresión, que empieza por desconcertarnos y a poco nos convence ya como una verdad (más como verdad que como belleza) y nos lleva a decir que aquel modo de manifestación de un alma es, ciertamente, más directo que los demás: lo que constituye, acaso, un placer más bien filosófico que poético.

Mas ¿qué pretendía Mallarmé sino resolver un problema de filosofía estética?

El lenguaje humano ha nacido para las transacciones diarias y no especialmente para las manifestaciones del arte verbal. Si todas las artes tienen elementos propios y muy ajenos para otro empleo, no así la literatura. El lenguaje ha nacido para expresar cosas naturales, y el arte que lo utiliza parece, necesariamente, que tiene por fin la imitación de lo natural. De sólo este error se originaron disputas teóricas y pueriles discusiones, y doctrinas sobre la imitación de la naturaleza. Posteriormente, los paradojistas, como Oscar Wilde, libertaron de la imitación al arte, llegando hasta proponer la fórmula inversa: la naturaleza imita al arte. Hoy admitimos ambas tesis, porque el resultado es indiferente a los fines del arte: ya precede éste a lo natural, ya lo natural

le precede. Pero sí es verdad que un puro accidente —servirse la literatura de medios inventados para las relaciones naturales— le da, en apariencia, el carácter de imitativa, y más aún que a las otras artes (también reducidas a emplear elementos meramente naturales, pues los hombres sólo conocen su naturaleza). Bergson dice que el arte "desdeña de grado la imitación de la naturaleza, cuando encuentra medios más eficaces". Y es verdad: la realización literaria está dentro de la misma literatura, y de nuevo se tropieza con el vicio de los elementos expresivos, si se busca la causa de tantas *supersticiones* fundadas en la teoría de la imitación.

Mallarmé, con justo motivo, quiso, para la literatura, un elemento original y diverso del usado en las diarias transacciones humanas, distinguiendo así el lenguaje que llamó *escrito* —el lenguaje de la literatura, el de las *expresiones*— del que llamó *hablado* —el lenguaje de las *comunicaciones* humanas.

Como natural consecuencia de esta introspección poderosa, Mallarmé encontró que el lenguaje, inerte y sucesivo, era lento de toda lentitud para las manifestaciones mentales, dinámicas y simultáneas; y pues el lenguaje es signo del pensamiento, quiso reducirlo a su más abreviada forma y, empezando por quebrar los moldes gramaticales —dejando las frases incompletas o cambiando, súbitamente, su sentido, como lo hace el pensamiento—, vino a reducir su expresión literaria a aquellos signos indispensables que revelan lo que William James, en un hermoso capítulo de su *Psicología,* llama *estados sustantivos.*

La corriente de la conciencia, integrada por sus diversas percepciones, implica varios y sucesivos estados que la llevan de una percepción a la siguiente, de un objeto a otro.

Pero el interés de estas percepciones u objetos (que aquí no estoy obligado a la precisión técnica de los vocablos) también es vario para el fin actual de la conciencia. Y para ir de un objeto *interesante* a otro *interesante,* hay que recorrer previamente un *estado intermedio, ininteresante,* pero necesario para el tránsito, como los caminos para el viajero que va de un poblado a otro poblado.

> La conciencia —dice James— vuela, como un pájaro, y se cuelga de trecho en trecho. Este ritmo lo expresa el ritmo del lenguaje, donde cada pensamiento se mueve dentro de una frase, y toda frase se detiene en un punto. Estos *altos* del pensamiento están, generalmente, consagrados a algunas imágenes sensoriales que tienen el privilegio de poder estacionarse indefinidamente bajo la mirada de la conciencia; la cual los contempla sin alterarlos, en tanto que los *vuelos* del pensamiento quedan libres para ciertas relaciones, estáticas o dinámicas, que, en la mayoría de las veces, sirven para ligar los objetos contemplados durante los períodos de relativo reposo. Llamemos estados *sustantivos* a aquellos en que el pensamiento se detiene y, a aquellos en que el pensamiento vuela, estados *transitivos*.

Huelga mayor explicación. Y bien: los estados transitivos no los apunta Mallarmé.

Por lo cual leer sus escritos es insoportable tarea para *los que leen sin voluntad:* no se puede ser pasivo en esta lectura. El lector, si obedece fielmente a los puntos de mira que, como de trecho en trecho, se le ofrecen en el escrito, acaba por sentir que es él quien está vertiendo las ideas y no quien las está recibiendo. Así los trabajos de Mallarmé recuerdan vagamente los temas de composición para los niños, en que éstos, tomando pie de algunas ideas iniciadas, de algunas frases sin ilación inmediata, tienen que llenar, con desarrollos personales, las líneas puntuadas. Sólo que aquí lo escrito sería un tema para ejercitar procesos mentales, donde la mente, a fin de no desviarse del rumbo insinuado por el autor, hallaría, a trechos regulares, señales de referencia, como un dardo que, de suyo, prolongaría su fuerza horizontal, si una perpetua atracción del suelo no lo hiciera declinar, constantemente, obedeciendo a la parábola.

Porque Stéphane Mallarmé salta sobre los estados *transitivos* del pensamiento, los suprime, y se pára sólo en los vértices de los *sustantivos,* empleando así la *elipsis ideológica* además de la gramatical; por lo cual resulta de extrema rapidez su lenguaje, siempre *más allá* de lo que sería la frase habitual. Aun hay con frecuencia objetos e ideas que apenas apunta, que sugiere lejanamente, dejando sólo que el espíritu reciba un *sentimiento del objeto,* pero sin que pueda percibir el objeto con claridad, abarcarlo: es decir, que el lenguaje

de Mallarmé *imita* los fenómenos y la marcha de la conciencia.

Unid a esta *rapidez del lenguaje* la simpática peculiaridad de que cuanto expresa, por lo directamente que lo expresa, parece siempre el enunciado de una intuición. (Mallarmé se diría que sólo escribió sus intuiciones: ¡tan refleja e inmediatamente logró expresar su secreto en todos los casos!) Y comprenderéis por qué se asiste, cuando se le lee, como a la ingenua y audaz confesión de un alma que revela todas sus intuiciones, sin temor a lo irreducible y personal.

Vano sería ensayar, para cada caso, suplir con palabras esos tránsitos suprimidos por Mallarmé. Ni hallaríamos, a veces, manera alguna de suplirlos, ya que no tenemos en la mente las mismas evocaciones que él tenía, y porque no siempre son tan claras y discernibles las vías del pensamiento que se las pueda seguir y explicar, punto por punto, como en el ejemplo clásico de Edgar Allan Poe. Mas intentemos, al leerlo, suplir, mental si no verbalmente, esos tránsitos, y de fijo nos aprovechará la lectura, y lo que era antes inquietud y sólo decepción se cambiará en fiesta del entendimiento; y gustaremos la alta satisfacción de admirar una fuerza espiritual tan pasmosa, aunque desvirtuada en el empeño de disciplinarse, que, por pasmosa justamente, nos hará lamentar el que no se haya conformado con estallar y libertarse, desordenada e informe, con el encanto de los desbordamientos y las tempestades naturales. El misterio de las energías en potencia, cuando las apaga el espíritu voluntariamente, tiene siempre algo de doloroso. ¡Quién sabe qué fuentes rumorosas ciegan los que se disciplinan el alma, y con qué dolor tan callado! Mucho más libres fueron sin duda aquellos que atronaron el aire con los gritos de la poesía bíblica, la cual todavía nos fatiga el ánimo por su empuje verdaderamente material.

*Octubre de 1909.**

* Ver: *Mallarmé entre nosotros* (1ª ed.: Buenos Aires, Destiempo, 1938, 2ª ed.: México, Tezontle, 1955); y "Meditación sobre Mallarmé". *Ancorajes* (México, Tezontle, 1951, págs. 34-39). En *Sur*, Buenos Aires, julio de 1934, págs. 114-151, y noviembre, 1936, págs. 43-52: páginas aún no recogidas en libro: "Culto a Mallarmé".

SOBRE LAS *RIMAS BIZANTINAS* DE AUGUSTO DE ARMAS

De los parnasianos, que "cincelaban como copas los versos", se han dicho las más imprecisas cosas, pero que vienen a resumirse en una sola definitiva: que eran limitados en su arte. No es éste, en verdad, un gran decir, por cuanto acomodaría igualmente a las escuelas todas. Y también se ha dicho que los distingue la frialdad buscada y premeditada, pero esto no habrá quien se aventure a afirmarlo con sólo que haya paseado la vista por los libros de cualquiera de ellos. Aparte de que más rígidos, más insensibles pudiera llamarse, y con más razón, a muchos otros que ni siquiera fueron tan expertos cinceladores. Pues los parnasianos cultivaron particularmente la forma, y es indudable que, en arte, el cuidado de la forma —aunque ella sirva para revestir una actitud de impasibilidad— da, por lo menos, si no la emoción del sentimiento, sí la emoción plástica, el gusto de la armonía lograda, del color oportuno, de la palabra insustituíble. Y nótese que éste no es puro mérito de técnica inaccesible a los no iniciados, sino positivo mérito poético que a todos impresiona, porque la emoción plástica es, sin duda, la primera entre las emociones elementales; y como entra por los sentidos e imita a la naturaleza, por poca impresionabilidad que se tenga se la siente y se la percibe.

Fuera más propio decir de los parnasianos que sustituyeron por la emoción plástica toda otra emoción, entendiendo en lo *plástico,* a más de la escena presentada, el conjunto de elementos sonoros y de sugestiones visuales aprovechados en los versos. Así lo entendió Rubén Darío cuando, tratando de caracterizar a Heredia, observa que lo distingue "la frecuencia del mármol y del metal, materiales de su labor". Esto es, en verdad, más atinado que ponerse a averiguar si el poeta es frío o ardiente, o, según la curiosa calificación de cierto chusco, si húmedo o enjuto, jugoso o seco.

Cierta timidez interior hizo de toda la generación del Parnaso, poetas delicados en la forma, que apenas se atrevían a presentar, de su personalidad, lo más abstracto; de su sentimiento, lo menos personal. Aquí sí, como en las palabras de Wilde, lo exterior, la apariencia, es lo único que los diferenciaba, encontrándose, en el fondo de todos ellos, esta cosa indefinible, esta cosa uniforme: la naturaleza humana. Eran una reacción justificada en el tiempo: la literatura estaba cansada de poetas que indiscretamente narraban cuanto les acontecía.

Esta timidez interior de que vengo hablando se nota hasta en Leconte de Lisle, el maestro. Si queréis divertiros en imaginar la obra que nos hubiera dejado a no haber sido tan *objetivista* (pues hay que darse cuenta de que el parnasismo no entraña siempre un objetivismo tan marcado como el de Heredia), leed los renglones siguientes, que son de una carta de Flaubert:

> Está obstruído [Leconte] por superfluidades sentimentales, buenas o malas, inútiles para su oficio. Lo he visto indignarse contra las obras a causa de las costumbres del autor; y anda todavía soñando con el amor, la virtud, etc., o, por lo menos, con la venganza. Una cosa le hace falta particularmente: el sentido cómico. Yo desafío a este muchacho a hacerme reír.

La actitud de impasibilidad muy fácil es adoptarla al ponerse a la tarea, como quien se viste con un traje de labor. Y resultaba fácil también, cuando hubiera que decir algo íntimo, irlo despojando de sus caracteres más personales, de los que más retratan un ánimo individual sometido a determinada pasión en determinado momento, hasta convertirlo en algo muy general, muy frecuente, casi vulgar, que de puro conocido nos afecta poco, y utilizarlo como frívolo pretexto donde bordar hermosas palabras, nobles reminiscencias (preferentemente de las clásicas y eruditas, pero no sólo helénicas a imitación de Chénier, como se ha creído), y versos acompasados y medidos con sabia regularidad.

Pues la forma de los parnasianos era simétrica: más que esto: era *cuadrada*. Por eso todo el Parnaso se desconcertó cuando Mallarmé hizo divagar a su fauno en la siesta, con lo que reveló una concepción de lo plástico más psicológica

y saturada de poder subjetivo, acomodando las palabras con una sintaxis que más directamente reproducía la *serie mental* de impresiones, como la elástica sintaxis de los antiguos.

Hacerse parnasiano francés fue, para los naturales de la lengua castellana, durante cierta época, una moda tan socorrida, como lo fue, para los novelistas franceses, aquella inaugurada por el propio Huysmans, pero ya descaecida e inoportuna —aunque hayamos tenido en México quien se empeñase en perpetuarla por estos días— de convertirse, súbitamente, a las creencias católicas. Augusto de Armas, descendiente de familia ilustre por el pensamiento, como la familia domínico-cubana de los Heredias, entró en el Parnaso de los franceses.

Fue, sin duda, una naturaleza mediocre; pero en él se define, con precisión y claridad agradabilísimas, este tipo de poetas menores: el poeta de *escuela*, que nunca inventa, que tampoco perfecciona o lo hace tan invisiblemente, en razón de su sino avaro, que a otro sucesor de mayores vuelos se atribuirán luego los perfeccionamientos hallados por él; que raras veces conmueve, aunque gusta en la mayoría de los casos; cuyos versos, invariablemente, descuellan cuando emplean los más felices recursos de su escuela (y sólo me refiero a la técnica); y que nunca compromete su personalidad porque tampoco se le discute: se le acepta como aceptamos lo ambiente. El aire no obstruye para ver.

En Augusto de Armas, naturalmente, hay, para que sea más justa la definición que damos de él, algo a la manera de Gautier, algo a la de Leconte de Lisle, de Heredia, de Banville, de Baudelaire muy lejanamente (en la *Bonté Divine*, por ejemplo) y hasta de Verlaine en sus primeras poesías.

So pretexto de parnasismo, y sin alcanzar nunca una gran fuerza plástica, se despoja de toda pasión intensa; y, en verdad, hay instantes en que apeteceríais hallar en sus versos, redondos y monótonos, algún fuerte estremecimiento vital que os librara de una uniformidad tan enojosa; oír con más insistencia "la clarinada ardiente del deseo" que deja sonar una sola vez, en el soneto a Armand Silvestre, o cualquier otra cosa intensa que no repose, como *Fondis,* donde sin duda hay muy nobles versos, sobre un sentimiento vulgar.

En el prólogo de las *Rimas bizantinas*, se manifiesta temeroso de disgustar con aquellos de sus versos en que pinta "sus momentos de fe y de orgullo". ¡Como si fuera vedado al poeta retratar su espíritu! Pero tales eran los tiempos, que hasta se cree obligado a disculparse y a explicar estas que le parecían audacias. Y no conforme con haber dicho, como para disfrazarse, acobardado de ser poeta, que sus versos "no son sino estudios sobre la versificación francesa", añade, por alejar más aún todo cargo de personalismo, que él pinta lo que ha visto en otros, que "ha pintado la conciencia de otros más que la suya". Según afirma después, los sentimientos expresados por él son comunes "a esta numerosa multitud de jóvenes desconocidos que luchan, etc., etc.". Dice después cómo, por extranjero, no pudo aventurarse en las modernas atrevidas metrificaciones y que, así, sólo se permite ciertas licencias ya sancionadas (y las enumera sin perdón). Y concluye, tímidamente, casi pidiendo benevolencia para su libro. Es decir, que pide perdón de todo, que quiere explicarlo todo y dar las razones de todo.

Así como observa William James que hay pensadores que se pasan la vida en pedir *el permiso de la Razón,* en adquirir carta de nacionalidad para el mundo de la filosofía, y otros que ya nacen armados para ello, pudiera decirse que Augusto de Armas pierde mucho de sus fuerzas en pedir permiso a la Poesía y en dar explicaciones. Emerson tiene razón que le sobra: no es posible perder el tiempo en explicaciones, y vale más escribir LUBIE, a la entrada de nuestro taller.

Lo cierto es que Augusto de Armas habla mucho de sí mismo sin lograr ser interesante. ¿Será, justamente, porque teme ser personal y retrata emociones ajenas, o por lo menos, comunes a tantos? En su estilo, ya lo supondréis, hay derroche de metales de fragua y colores heráldicos. Con los colores elementales hace bellas combinaciones al modo de Heredia. Notaréis que ciertos poetas de vigor plástico y sensual acuden con frecuencia a los colores elementales: Oscar Wilde tenía la obsesión del rojo, del púrpura, del escarlata. En cuanto al color blanco de Gautier, puede decirse que lo emplea demasiado sistemáticamente para creer que fuese una verdadera fijación de su sentido. De Thomas Griffiths Waine-

wright, el artista envenenador, afirma Wilde que tenía pasión por el verde, y añade: "por el verde, que es siempre signo de sutil temperamento artístico y denota, en los pueblos, un relajamiento, si no una decadencia de las costumbres". Y don Marcelino Menéndez y Pelayo ha notado que Góngora hacía versos por el "solo placer de halagar la vista con la suave mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo*".

Augusto de Armas, cosa que también puede figurar con las cualidades del estilo, habla mucho del orgullo poético. No hay duda de que las grandes virtudes son algo inconscientes.

Sin que pretenda satisfacer la baja necesidad de la clasificación, diré que Augusto de Armas, por lo menos, no es un parnasiano realizado: explica demasiado el procedimiento (véase *Decorum)*, y esto choca con el arquetipo del parnasismo. Incurre, además, en una constante manifestación de vulgaridad —aunque haya sido la moda de nobleza artística en cierto momento de la literatura— la cual consiste en preocuparse e indignarse con que el vulgo desprecie el arte o al poeta, o no los entienda. La inatención para esas minucias, la indiferencia, la falta de reacción, son aquí los verdaderos timbres de la aristocracia mental.

Cae también el autor de las *Rimas bizantinas* en la debilidad, ésta sí imperdonable, de lamentarse por su dolorosa cruz de poeta, que le impide gozar la vida a la descuidada manera de los burgueses. ¡Como si pudiera la dicha constituir el objetivo y la única mira para un ser tan dotado del *sentido espectacular* cual es el poeta! La verdadera felicidad del poeta es tener sobre qué escribir sus poesías, y en su canto ha de cifrar su orgullo. Así se salva del dolor. ¿Y por qué ha de aparentar necesidades que no tiene y dolores que en verdad no sufre? El verdadero artista exclama, como Flaubert pensando en sus dolores: "¡Yo me vengaré algún día, utilizándolos en un libro!" Aparte de que hoy, cuando ya hemos vuelto a entender que la existencia implica un optimismo fundamental, que se afirma en el regocijo de existir, en *el placer de la fuerza* (en *el espectáculo*, diría Jules de Gaultier), complacida en ejercitarse, podrían satisfacernos las quejas concretas que retratan un dolor especial, pero no las abstrac-

tas —y entiéndase que hablo de poetas— a no ser que ellas presupongan una verdadera filosofía pesimista, siempre respetable como todas las filosofías. No niego el dolor a los poetas, el dolor *humano;* pero no creo en *el dolor de ser poeta.*

En otra debilidad incurre el poeta, y de peor gusto si se quiere: recuerda con melancolía sus días infantiles, lamentándose, al pensar en *ella,* de que ya no ignoren, como antes cuando corrían y jugueteaban juntos (van a reírse los maliciosos),

Lequel est le garçon et laquelle est la fille.

Acaso Spinoza, este ser de pensamiento, tenía razón al decir —y no lo busquéis en sus obras porque quedó en sus conversaciones— que sólo se perdonaba haber pasado por la infancia, por ser esto cosa inevitable.

A Augusto de Armas, en fuerza de amar, como los parnasianos todos, la forma y técnica de su arte, le aconteció llegar a amar los procedimientos técnicos y las formas de expresión como algo independiente de la expresión, y a encariñarse con ellas hasta comparar las cosas de la vida con tales esqueletos fríos —que debieran servir no más para expresarlas— y hasta convertirlos en motivos de inspiración: hizo versos al alejandrino.* Que podrán ser tan bellos y elegantes como se quiera, pero que nunca quitarán del espíritu esta penosa impresión, casi de burla, que se experimenta al considerar cómo nos han vuelto de revés los medios de sentir y de expresar, de pensar y de expresar. En el fondo de las poesías de este género (a que no escapó ni el propio Carducci, pues que compuso sus *Ragioni Metriche)* hay siempre algo chusco y grotesco, por mucho que el poeta las haya trabajado religiosamente, como artesano enamorado, agradecido a sus herramientas. También nuestro Manuel José Othón —aún no conocido ni admirado suficientemente entre los literatos de habla española, y en cuyo enaltecimiento deberá emplearse la joven generación literaria de México—, al final de su *Himno de los bosques,* este prodigio de poesía onomatopéyica en que el poeta, como haciendo epidermis suya la de los montes y los campos, siente en sí todas las sensaciones campestres de

* Como Nervo al "metro de doce".—1950.

un día tropical, hace decaer el tono admirable comparando las horas del día a poemas, elegías, baladas, y el ruido divino de la tierra, a los "versos de un divino florilegio". Todos sabéis, por último, de algún soneto dedicado al *soneto*, y yo sé también de poetas que, en vez de hacer hermosos versos parnasianos para pintar la belleza de una mujer, se conforman con dirigirle este elogio *muerto:*

Pasas con la belleza de un verso parnasiano.

No quiero decir que estos vicios sean nuevos ni menos traídos por la generación del Parnaso. Muy al contrario: a medida que se estudia y se revisa a los parnasianos más característicos, se ve que huyen de esta tendencia absurda, por su excelente deseo de ocultar el procedimiento: condición vital del arte, que hace sus obras tan acabadas como las de la naturaleza, y sin la cual, según el decir de Unamuno —muy acertado en los detalles psicológicos—, parece que el artista deja a su obra los *andamios*. Hasta llegar a Heredia, el verdadero y genuino parnasiano, que no perdió el tiempo en explicaciones ni las fuerzas en frotamientos; tan poco amante de lo que fuera ponerse a admirar sus propias virtudes, que en aquel café de Catulle Mendès, donde se reunían los parnasianos sin duda a admirarse mutuamente, nunca se encontraba José María de Heredia, ocupado en pulir sonetos o en leer manuales de joyero del siglo XVI, que le interesaban más que la lectura de *Los tres mosqueteros.*

Heredia ne vient jamais. Il est trop chic.

Porque los otros parnasianos, o no se realizaron por motivos imposibles de analizar, o tenían, como alguno de ellos muy generalmente leído, espíritu demasiado vulgar. Y Heredia, ciertamente, como el héroe que propone Gracián, logró, con sus medios de arte y su silencio interior, practicar "incomprehensibilidades de caudal", no dejarse sondear el fondo y provocarnos la curiosidad de sus escondidos tesoros. Ya se sabe que los tesoros ocultos siempre se imaginan fabulosos.

Pero Augusto de Armas no practicó inagotabilidades de caudal, porque nos descubre, a pesar suyo, una personali-

dad poco sustanciosa, si bien una fina cultura a veces y cierta elegancia en la mayoría de los casos. Algunas de sus poesías, sin embargo, pasman por el mal gusto. En *Pressentiment* hay versos como éstos, cuando el poeta, buscando en el cajón de sus recuerdos, exclama:

Pas de lettre qu'un rayon dore,
Débordant d'un pudique émoi,
Commençant par un: Je t'adore,
Finissant par un: Aime-moi.

Rien que billets de quelque affaire
Traitant, en termes désolants,
Quittances dont je n'ai que faire,
Contrats, récépissés, bilans!

Y asombraos de que este mismo sea el poeta tan indignado ante el vulgo y que insiste en hablar de su orgullo de artista. En la propia poesía, poco más adelante, dice, como Victor Hugo en cierta ocasión, que aún no cumple los veinte años. Más extraño aparece entonces el poemita. Antes de los veinte años ¿quién se pone a registrar viejos cajones? ¿Ni quién, sobre todo, se siente ya cenobita y solterón como se presenta ahí el adolescente poeta? Yo, al igual que Paul Verlaine, prefiero

L'amour vainqueur et la vie opportune.

Y esto último, particularmente.

Armas elige a veces ingratísimos temas, como el amor entre primos, para discurrir sobre la voluptuosidad de un amor en que se es juntamente hermano y amante. A veces, como en *Amour suprême,* por medio de una importuna intelectualización de cosas desagradables al espíritu y al sentido humanos, no logra inspirarnos el amor a una muerta, sino disgustarnos con la infantilidad de sus paradojas.

Su técnica del alejandrino, sin ser de una gran variedad, llega hasta el que se ha llamado *de tres hemistiquios.* Y los versos blancos, endecasílabos a la manera española, son, en verdad, una bella realización técnica.

Y es que como virtuoso Augusto de Armas satisface y deja complacido. Es, casi siempre, maestro de sus formas.

El 26 de julio de 1853, Amiel, en su *Diario íntimo* —que tiene más ideas y menos emociones de lo que se acostumbra decir—, escribía:

> ¿Por qué hago mejor y más fácilmente los versos cortos que los grandes, las cosas difíciles que las fáciles? Yo no oso moverme sin trabas, ni mostrarme sin velos, ni obrar por mi cuenta, creer en mí mismo y afirmarme; en tanto que un simple juego, distrayendo la atención de mi ser propio hacia el objeto, del sentimiento hacia la habilidad, me hace sentirme a gusto. En suma: mi defecto es la timidez. Y hay también para esto otra causa: temo ser grande, pero no ser ingenioso; poco seguro de mi talento y de mi instrumento, me consuelo entregándome al *virtuosismo;* así sucede que todos mis ensayos literarios hasta hoy publicados no son sino estudios, tanteos para probarme ante mí mismo. Dedícome a hacer gamas, a registrar mi instrumento, a *hacerme la mano,* y a asegurarme de la posibilidad en que estoy para *ejecutar;* pero la obra nunca llega. Y mi esfuerzo expira, satisfecho de su poder, sin llegar jamás a *querer. Siempre* estoy *preparando* y nunca *realizo.*

Así pensaba de sí mismo este hombre singular, que se libró de su esterilidad describiéndola en el *Diario íntimo.*

Acaso por mucho la psicología de Augusto de Armas correspondía a tal psicología; pero aminorada en vista de la muy diversa calidad de espíritus y la diferencia que va de uno a otro. Hacer un paralelo entre ambos sería torpeza. Pero las citadas palabras de Amiel sirven para resolver el problema de muchos. Aunque sea para orientar en la solución. Augusto de Armas no es sin duda tan complicado. Sus ideas maestras son elementalísimas: orgullo de artista, tristeza de ser poeta y no burgués, indignación de artista contra el vulgo. Y algunas otras fórmulas poco expresivas, que no hacen honor a la inteligencia del poeta. Augusto de Armas, si no lo hubiera restringido tanto el parnasismo, habría entrado de lleno en estos modos de poesía actual que pueden ser denominados de *lirismo* o *subjetivismo abstracto* —otra consecuencia de la escuela romántica.

Cuando se vivía románticamente, vagaba la existencia entre aventuras y fatigas que la tornaban rico, inagotable caudal para el poeta; o ya los mismos acontecimientos vulgares se vistiesen —con fantásticas interpretaciones— de un interés

y de un fulgor casi legendarios; o ya de veras los acontecimientos, imitando al arte exaltado, participasen del estremecimiento romántico que poblaba el aire. En medio a la agitada vida de los hombres, el poeta, exacerbado el sentimiento de su personalidad por el choque con las energías externas, no hallaba mejores motivos para su labor que el tesoro de sus acciones y de sus pensamientos, los cuales, envueltos en la interpretación artística, brotaban, como en raudales de luz maravillosa, adornados con divinas mentiras. Lamartine se copiaba en su Rafael; se confesaba, en el René, Chateaubriand; y Mme de Staël se sentía vivir en su Corina.

Hasta es lícito pensar que algunos se ponían al influjo de ciertas experiencias de la vida sólo para extraer sugestiones de arte. Ya se ha dicho que el amor de Musset y de George Sand no era sino una continuada *pose* que proveía preciosas situaciones para versos románticos.

La aventura romántica, que tiene de característico —contrariamente a la vulgar opinión— el ser una ruda prueba vital adornada con armas, con letras y con amores, agitaba entonces sus alas de llamas ante los ojos de los poetas, influyendo la vida hasta trocarla en escenario de ensueños o de leyendas épicas, y trayendo los fantaseos de la imaginación a la realidad más inesperada. La vida parecía de capricho, y una como alteración de su ritmo solemne purificaba sus fuerzas entumidas. Y, trasmutado en realidades el sueño y vestidos los hechos diarios con ropaje de arte, claro es que hasta las discusiones eruditas tomarían aspecto de hazaña y que la supuesta imposibilidad de la travesía de Leandro entre Sestos y Abidos quedaría resuelta por Byron, en hazaña de nadador digna de un elogio pindárico. Por Byron, quien, aparte de las portentosas acciones que todos conocéis, y a no haber muerto, sin duda —dice Edmund Gosse— se hubiera hecho coronar rey de alguna isla griega.

Todas las cosas del mundo merecían entonces un interés inusitado; y añadid a esto, ya en el puro campo del arte, el anhelo juvenil de unirse, de secundar la nueva escuela: asistir a las representaciones de *Hernani,* no menos que tener acceso al cenáculo de Victor Hugo, era para los jóvenes de París —aquellos jóvenes que se entristecían de no ser páli-

dos— algo ardientemente apetecido, que todos guardaban como íntima aspiración, y que los ponía a temblar de regocijo cuando Gérard de Nerval, corriendo por las calles y por las casas donde vive la juventud, los abordaba con una invitación del Maestro. Y hacia éste acudían todos, turbados, anhelantes, como los mancebos cuando visten por primera vez la toga pretexta.

¿Y aquel chaleco rojo de Théophile Gautier, con que asistió a la primera representación de *Hernani,* escándalo de la gente y deleite de los burlones, cuyo vivo color debía grabarse en los ojos de los hombres tan firmemente como un "signo del tiempo" y símbolo del romanticismo francés? Ved ahí el más insignificante detalle cambiado en bandera de protesta contra una civilización que, según la frase del propio Gautier, *no era colorista.*

¿Y Victor Hugo, apartado en una isla lejana a "contemplar el mar" *(regarder l'océan)?*

Pero ¿qué mejor signo de los tiempos (aunque ensanchemos un poco los límites cronológicos) que los suicidios provocados por *Werther?* Goethe, mezclando datos de su vida y de la joven Jerusalem, hizo, según su decir, arte con materia de la vida, y se libertó de la obsesión del suicidio (que era ambiente); mas aquellos de sus amigos a quienes la lectura del libro arrastró a la muerte hicieron vida con materia del arte, y se contaminaron con el virus que el poeta había echado de sí por medio de la expresión literaria.

Pero vino, posteriormente, el modo burgués de vivir, y quienes no reaccionaron con el parnasismo, se quedaron, a seguidas del simbolismo, con el hábito de hablar de sí propios. Mas he aquí que ya, por ley general, nada acontece a los hombres de extraordinario, y particularmente a los poetas, y que éstos se han refugiado en un concepto abstracto de la personalidad. De ellos —como de los filósofos dice Walter Pater que son "poco más que abstracciones intelectuales"— puede afirmarse que son "poco más que abstracciones sentimentales".

Quien no se sienta vivir, que no hable de su vida, o caerá en el concepto abstracto de la propia personalidad. El cual se resuelve hoy en versos donde "la propia sabiduría" y la

"propia alma" y algunas otras abstracciones, en que más bien cuenta el poeta la formación de lo que pudiera llamarse *categorías del sentimiento*, que no la historia de sus sentimientos y su formación individual, distinta, concreta, dan como el marco de lo que podría ser un poema romántico, rico de acciones y de sentimientos directos, y nos hace desear con ardor que el poeta pruebe a vivir más intensamente; hasta que no le brote del alma, como reacción generosa y sana virtud, el don humano de sentir (sufrir y reír) y el don poético de cantar las risas y el dolor.

No fue Augusto de Armas tan objetivista que no cayera en este personalismo abstracto, y por eso, entre otros motivos, deja su poesía un sabor tan débil.

Juan Alfonso de Baena, en su prólogo al *Cancionero*, con razón dice de "La Poetrya e gaya ciencia. . . que la non puede aprender, nin haber nin alcanzar nin saber bien nin como debe" sino aquel que, entre otros muchos estudios y virtudes, "haya visto e platicado muchos fechos del mundo". (Recordad a Miguel de Cervantes y a Don Quijote.) Y es verdad: los poetas debieran vivir muy intensamente y probar todas las solicitaciones vitales. Si en ello se perdiere la vida, ¡qué importa! Repitamos con Oscar Wilde: a no haber dejado una obra de arte, queda todavía haber sido una obra de arte.

Junio de 1909.

INTENCIONES

TRES DIÁLOGOS

I. El Demonio de la Biblioteca

Después de largo silencio, Valdés, tras de suspirar desahogadamente, se acomoda en el sillón, mira por la ventana al jardín, y empieza:

Valdés.—Oigo, poeta, la voz de mi demonio interior, y voy a charlar contigo. ¿Afirmas que a fuerza de contemplar tu diligencia adquiriré la afición de escribir? ¿Que me has sorprendido improvisando con facilidad versos de burla, y que me traes a tu taller para que, viéndote en la obra, me persuada a hacer fecunda mi vida? Y bien: me has hecho sentarme a tu lado a que te vea trabajar. Largo tiempo hace que gesticulas sobre el papel, o ya moviendo la mano nerviosa, armada con la pluma, como a la cadencia de los versos que te miro alinear, o ya pronunciando con insistencia palabras aisladas, sílabas incoherentes, empeñado sin duda en apreciar, por múltiples ensayos, la correspondencia del ruido con el pensamiento. Yo nada hice entretanto: yo te miraba y remiraba, hasta que, cansado de la monotonía de tus gestos, volví la vista a tus libros y a tus estantes, y, paseándola por todos los títulos, fui, en síntesis, recordando todos los asuntos —que yo también he leído ya los libros todos. Y ¿qué traje de mi imaginado paseo? ¿Consejos de laboriosidad? ¿Alientos y estímulos? No, sino una completa impresión de vaciedad. Quedóseme el ánimo vacío, porque yo iba como prendiendo a cada libro las emociones que solicitaba de mí y —consecuencia de mi esterilidad incurable— en vez de que algo naciera en mí de súbito, como una reacción, quedó mi espíritu desplegado, como tenue velo flotante, esparcido por el espacio de tu biblioteca, y yo me sentí disuelto, disgregado, *despersonalizado;* tanto, que para cobrar mi conciencia y *encontrarme* de nuevo, torné a mirarte, pues de seguro la chocante imagen del *hombre-que-trabaja* habría de hacerme reaccionar, como sucedió en efecto, plegando hasta mí el es-

parcido enjambre de mis pensamientos alados, los cuales flotaban sobre tus libros y tornaron al encierro de mi ser como entraban a la cabeza del *Pater Seraphicus* los querubines del poema. ¿Qué has ganado? ¿Qué he ganado? Nada, sino aumentar instantes de ocio a los muchos que ya cuento en mi vida.

CASTRO.—Por mucho que no me convenzan tus sutilezas de introspección, he de confesarlo: yo también perdí en el ensayo. Pues, por observar lo que hacías, malogré los versos que me proponía mostrarte. Pero no me negarás que intentaste hacer algo, escribir algo a tu vez: que yo te vi mover la mano, "armada con la pluma", como tú dices, y me pareció que escribías y tachabas títulos.

VALDÉS.—Uno escribí, sugestivo por extremo y digno de ingenio menos estéril. He pensado cedértelo para que tú lo aproveches. Dice así: *Molestias del trato de poëtas.* ¡Qué! ¿Te turbas? ¿Ni un título acerté a formular?

CASTRO.—¿No he de turbarme, no he de inquietarme? ¡Que sólo discurras, cuando discurres, temas de destrucción y negaciones e ironías! ¿Y voy yo a escribir argumentos contra los míos y contra mí? ¿O desde cuándo ha de negar al artista quien se consagra al arte?

VALDÉS.—Creí que entendías el arte con exclusión de sectarismos. ¡Los tuyos! ¿No has renegado de los otros poetas? ¿Formas falange? Pensaba de ti mejores cosas. ¿Y se puede, si se es poeta auténtico, aceptar otros versos que los de la propia Minerva, y formar falange con los demás? Juzgué siempre que la afirmación de un temperamento poético negaba, rechabaza todos los demás. Los temperamentos han de ser irreducibles: esto quiere la dignidad humana. Nada, por eso, es más ridículo que los educadores. *There is no such thing as education...* Déjame seguir: ya sé que me vas a interrumpir con tu observación acostumbrada: que no se sabe si hablo en burlas o en veras... Abandona tan fatigosa estrechez. Nunca traiciona la sinceridad. Si lo que he expresado resulta incierto entre la verdad y la burla, igualmente lo es en concepto. ¿Por qué habrá solamente un *sí* y un *no?* ¡Con razón el nuevo Zaratustra no quería bajar a la plaza pública!

CASTRO.—Pero ¿vas a continuar?...

VALDÉS.—Es verdad; me he extraviado. Decía yo que las *Molestias del trato de poetas* es tema fecundo y muy digno de un ingenio fértil como el tuyo. Dime ¿qué has sentido al hablar con los de tu falange? ¿No piensas que se agitan demasiado? Yo los veo siempre tan *temblorosos* que ni puedo concederles fe. Los poetas, estos seres leves y alados, me atormentan como los mosquitos zumbones: algo han aprendido del tábano sagrado que los mortifica, y se le parecen ya.

CASTRO.—¿Y para eso has interrumpido mi trabajo? Debí cerrarme a tus necedades y seguir la tarea.

VALDÉS.—No hables en vano. Nada hubieras logrado. Confesaste, hace un instante, que tu tarea no progresaba. Además ¿los poetas pueden cerrar la atención a las cosas inoportunas? No lo creo. Goethe cuenta que se veía obligado a escribir con lápiz, porque el solo ruido de la pluma bastaba a perturbar la *disposición poética* de su espíritu. Los poetas son profesionalmente inquietos. Algunos conozco yo que emprenden verdaderos ataques contra algún insecto que revolotea en redor de su *lámpara solitaria* mientras escriben, y acaban por no poder hacer nada.

CASTRO.—Y bien, ya podías haber escrito todo eso, puesto que no se te ocurre otra cosa.

VALDÉS.—Ni para esto sirvo. Los espíritus como el mío no están hechos para desarrollar los temas, sino únicamente para inventar los títulos. Nada de lo que yo dijera a propósito de tan hermoso asunto valdría su sencilla enunciación: *¡Molestias del trato de poetas!* ¡Qué sugestivo! ¡Cuán rico y jugoso título! Ahora me alegro de que lo hayas rechazado, y te voy a decir por qué: vosotros, los que escribís por hábito, tenéis una desastrosa manía: pensáis que los asuntos admiten desarrollo. ¡Grave error! Los antiguos preceptistas tienen la culpa. No; lo que admite desarrollo nunca es un tema, nunca es una idea, sino que el desarrollo lo finge un fluir constante de evocaciones, de ideas varias, o bien es una enojosa repetición del mismo concepto en varias formas, de las cuales sólo una es perfecta y las demás ociosas: a esa cosa perfecta llamo yo *el título*. Prosigo: si te pusieras a escribir sobre el tema propuesto, desde la primera línea, ne-

cesariamente, lo darías por abandonado, a menos que volvieras a escribir las mismas palabras; y luego correrías a tratar otras ideas, las que aquella idea inicial te sugiriese por simpatía. Los lectores que anotan sus libros saben que cada pasaje queda resumido en una sola frase; frecuentemente, en una sola palabra: un verbo, por ejemplo; un artículo, un régimen ¿por qué no? Lo demás es una masa de palabras imprecisas que han sido escritas como en vista de un lector que no tuviese el cerebro acondicionado según el cerebro de los hombres. Los hombres no necesitan leer todo un libro, sino algunas frases: aquellas justamente que expresan los temas, los asuntos, *los títulos.* Bien lo saben los negociantes, y han adquirido ya una especie de sentido nuevo, una orientación natural que al punto les permite advertir, con sólo un vistazo, entre los muchos oficios, cartas y circulares que reciben, las dos o tres únicas frases que son para leídas. ¿Qué más? Si hasta los sistemas filosóficos se reducen a una sola frase. Schopenhauer lo entendió así.*

CASTRO.—Según tu extraña doctrina, ¿qué sería un libro, qué debe ser?

VALDÉS.—Un hermoso título y nada más. Hay frases que valen por sí todo el libro. Esto lo admite todo el mundo, ¿no es cierto? Pues bien, esa frase que vale por el libro todo es la única que debió estamparse.

CASTRO.—¿Y qué valdrían muchas veces estas frases, estos títulos como tú los llamas, independientes del cuerpo de frases en que toman vida, independientemente del libro, en suma?

VALDÉS.—Si son perfectos, tendrían valor por sí mismos. No, si son imperfectos. En esto, como en todo, hay una enorme escala de gradación. Veo sobre tu mesa un libro de

* Esto fue escrito considerando el título de la obra *El mundo como voluntad y representación,* que encierra ya todo el contenido del tratado. Años después, encuentro en los *Parerga* estas líneas que me confirman: "El título debe ser al libro lo que la dirección a la carta; es decir: que, ante todo, debe tender a conducir el libro hacia aquella zona del público que puede interesarse por su contenido. Es, pues, necesario, que el título sea característico. Y, como tiene que ser muy breve, debe ser conciso, expresivo y resumir en una sola palabra, hasta donde sea posible, el contenido de todo el libro." —1950.

Francis Jammes. Busca en el índice: hallarás una página denominada *El gato*. Lee lo que dice.

CASTRO *(leyendo)*.—"El gato, este perro de los pobr s..." ¿Cómo, Valdés? ¡Aquí no dice más!

VALDÉS.—Ni hace falta: es un título perfecto. Francis Jammes no quiso echarlo a perder con un enojoso desarrollo. Esa idea no admitía, por cierto, mejor enunciación que una corta frase, trunca, suspendida. A esto llamo yo saber escribir. La mayoría de los hombres se expresa mejor cuando habla que cuando escribe; pues en cuanto se ponen a esto, ya los tienes usando formas huecas, impersonales, y, lo que es peor, creyendo que, por faltar la mímica y *la presencia humana* a la emisión de ideas, requieren éstas más desarrollo y explicación escritas que habladas. El grado de inteligencia de los hombres podría medirse, tras del mal hábito mental que nos han traído *los desarrollos*, por la mayor o menor facilidad para encontrar los títulos, estas islas perdidas en el océano de las páginas. *Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire*, sentía Voltaire; * lo cual no le impidió ser autor de la *Henríada*. Si vosotros escribierais por títulos, mucho ganaría el mundo de los lectores; pues les daríais una gimnasia que no podría menos de hacer bien a la inteligencia. Por eso me encantan los hombres frívolos que se enamoran de las "bellas frases": son los inconscientes seducidos por la buena doctrina. Vosotros sois ya demasiado conscientes para esto: escribís como los romanos (que en vano quisieron emular a los griegos); procedéis por deducciones, por *sorites* interminables: sois ecolásticos. Llenáis vuestros estilos de fórmulas de lógica, de argumentos. ¡Y todo es manía de desarrollo! ¿Cómo la llaman en latín? *¡Facundia*, es verdad, *facundia!* Y bien: la facundia y la escolástica os han perdido. A vosotros particularmente, los que escribís en castellano. ¡Oh, si los hombres no desarrollaran sus temas cuán inteligentes harían a los demás hombres! Los autores que desarrollan mucho son insoportables y hacen torpes a los lectores; por tal razón, debiera prohibirse

* Así lo cita Schopenhauer en su ensayo sobre *Los escritores y el estilo*, y es él quien me hizo incurrir en esta cita equivocada. El verso de Voltaire dice así: *Le secret d'ennuyer est celui de tout dire*.—1950.

en nuestros institutos de enseñanza la lectura de Spencer, que tan lamentables efectos produce en las mentes juveniles. Los mismos profesores deberían perorar menos: si fuere posible, que hablasen como los antiguos oráculos, es decir, por títulos. ¡Oh, si los hombres escribieran por títulos! En cuanto a mí, es muy cierto que envidio a aquel Ernest Reyer, cuya única gloria fue dejar un hermoso título: *De la influencia de las colas de los peces en las ondulaciones del mar.* Y, en cuanto a Whistler, aun cuando no haya leído su libro, estoy seguro de que no ha de valer lo que vale el título. Dice así: *El noble arte de hacerse enemigos.*

CASTRO.—He aquí las consecuencias del ocio mental. ¿Adónde has llegado. ¡Mira de dónde vienes, mira dónde vas a parar! ¿No te detiene el respeto de la inteligencia humana ni de sus obras admirables? ¿Y que no me dejes siquiera averiguar si hablas de veras? ¡Y que culpes a los romanos y a los escolásticos de lo que es manifestación natural de las leyes del pensamiento!

VALDÉS.—Pues ¿he de culpar a los griegos? No, que ellos al menos no ocultaron el subterfugio. Ellos no procedían por silogismos. Frecuentemente, hasta suprimían la cadena intermediaria de título a título. Por manera que sus escritos nos impresionan como una serie de antorchas luminosas, plantadas entre la noche y de trecho en trecho. Por suerte tienes ahí a Teócrito. Déjame leerte un trozo del *Hylas:*

> Y el mancebo acercó la honda ánfora para sumergirla en el agua, cuando las ninfas le asieron por la mano y se prendieron a ella, pues Eros se había adueñado de sus corazones, turbados por la presencia del niño argivo. Y éste cayó en medio de las aguas profundas —tal la estrella que rueda desde el *Uranos* hacia el mar, a la hora en que el marino dice a sus compañeros: ¡muchachos, descoged las velas, el tiempo va a sernos propicio!—. Y las ninfas, colocando sobre sus rodillas al niño, lo consolaban con suaves palabras.

Observa aquí la atrevida manera de *escapar*, por medio de la imagen de la estrella errante. Observa cómo el poeta no oculta, no disfraza que el desarrollo es una mentira: la imagen del niño blanco que cae le despierta, por simpatía,

la imagen de la estrella blanca que cae; y tras ésta se va, hacia el mar; y el mar lo hace hablar de los marinos; y así, con las frescas palabras del piloto, remata una serie de asociaciones de ideas que poco o nada tienen de común entre sí para el objeto lógico del discurso, pues a veces son meras asociaciones verbales. Lo lógico sería detenerse a describir las angustias del que se cree en peligro de muerte, el agua agitada que se cierra sobre el caído, los *temblorosos círculos concéntricos* de las ondas; o sea, describir lo que Ovidio hubiera descrito (¡preceptista latino al fin!) con su acostumbrada lentitud. Pero Teócrito, después, tras de llevarnos tan lejos, hasta el barco de los marineros, súbitamente, sin encadenar, sin hacer silogismos ni desarrollos, nos trae de nuevo al primer asunto: "y las ninfas, colocando sobre sus rodillas al niño, lo consolaban con suaves palabras". Este arte (también es el de Píndaro) consiste en seguir un desarrollo ciertamente (si le quieres llamar así), pero bien distinto del desarrollo lógico; antes caprichoso, inesperado; que no sirve para *explicar*, lo cual sería ocioso, sino para *distraer*, para que la mente del lector pasee y divague en amplios rodeos mientras va de título a título.

CASTRO.—¿De título a título? ¡Ah, es verdad! Olvidaba la significación especial que estamos dando ahora a esta palabra.

VALDÉS.—A falta de mejor nombre, usemos de ése. Lo que yo entiendo por un *título* es, no lo que comúnmente se entiende, sino toda frase o proposición insustituíble, "insuprimible", que envuelve y compendia en sí todo lo que el llamado desarrollo no hace sino diluir o repetir por modo pleonástico.

CASTRO.—Así, pues, ¿mantienes que el desarrollo lógico, cuando no es una pura sarta de ideas varias unidas so pretexto de discurso, es una repetición de lo dicho en el título?

VALDÉS.—Ciertamente. Has precisado mis conceptos.

CASTRO.—Es decir: que el desarrollo en deducción, cuando se va de las ideas más generales a las comprendidas en ellas, es ocioso y es sólo *petición de principio?*

VALDÉS.—Me felicito de que tu hábito de escritor, o sea de escolástico, te haya permitido reducir a la forma técnica,

al *título,* lo que yo no había hecho sino *desarrollar* en mi charla.

CASTRO.—También me felicito yo. Entonces, caes en la vieja discusión: *el silogismo es petición de principio.*

VALDÉS.—Es verdad.

CASTRO.—Tengo, pues, los medios para combatirte. Dime, ¿conocerás siempre claramente las connotaciones y sugestiones que encierra una proposición general, un título?

VALDÉS.—Podrá ser que conozca más o menos de las que los otros conocerían.

CASTRO.—Y de todas estas sugestiones ¿cuál elegirás?

VALDÉS.—Ante todo, pasearé por las que me sean familiares, y elegiré, después, la que más acorde esté con mi ser o mi naturaleza, la que más simpática me sea.

CASTRO.—¡Qué imprecisión! Ya ves que así, con mis *títulos,* no te comunicaría yo mi pensamiento, sino que solamente movería el tuyo!

VALDÉS.—¡Pues si esto es precisamente lo que yo deseo! Así es como debiera escribirse. Los hombres seríamos así más dueños de nuestro caudal propio, y lo acrecentaríamos notablemente con el ejercicio. Además ¿qué otra cosa es hablar? ¿O piensas tú comunicarme justamente tus ideas con tus palabras? No, mi inocente poeta. Cada palabra tiene para mí una riqueza de significaciones, y hasta una repercusión en todos aquellos agentes de mi sensibilidad que intervienen para escucharla o para emitirla, que no tiene para ti sin disputa; porque yo soy un hombre y tú otro, y porque hay, pues, en tu vida otras experiencias distintas de las mías y otros recuerdos, y otras adivinaciones.

CASTRO.—Posees infinitos recursos, como que partes de la base de no detenerte ante respeto ninguno. Yo también sería capaz de afirmar cualquier cosa, si me resolviera a partir de esta base: el absurdo debería ser lo concebible, lo no existente debería existir en vez de lo existente.

VALDÉS.—El caso es, mi inocente poeta, que tú no serías capaz de partir de tales principios. Por lo que no debes juzgarte capaz de afirmar cualquier paradoja. Concedes mucho a tu razón. Tu ser y tu razón no son igual cosa: que ésta conciba un acto no da a aquél la facultad para ejecutarlo.

CASTRO.—Pero, Valdés, ¿me dejarás al fin que prosiga? ¿Y tú, a poco, me estabas tachando de escolástico? Déjame que, pues por ahí no eres atacable toda vez que niegas sus fueros a la razón, déjame recordarte algo que dijiste. Decías que el desarrollo puede también ser una serie de ideas asociadas, de las cuales, si bien te entiendo, cada una se comprende en título aparte.

VALDÉS.—Así es.

CASTRO.—En tal caso ¿admitirías que un libro constase de varios títulos?

VALDÉS.—Lo admitiré yo de buena gana, porque ya veo cómo quieres reducirme a afirmar que, pues toda idea se comprende en otra más general, y así ascensionalmente hasta llegar a alguna que lo sintetice todo, sólo un libro puede escribirse y bajo este título insustituíble: ¡Universo! Pero llevas demasiado lejos tus conclusiones, y yo hice mal en dejarme arrastrar. Tu manía de demostración te ha perdido aquí y me ha perdido. Quédate en lo que fundamentalmente he afirmado y no lo extremes hasta el absurdo: que un bello título, sería, en resumen, un conjunto de "palabras insustituíbles". (¿No tienes devoción por Flaubert?) Y que tales títulos hay que, por perfectos, no admiten desarrollo ni comentario. Así el propuesto: *Molestias del trato de poetas.*

CASTRO.—Harto se ha ganado con reducirte a tales términos. . .

VALDÉS.—Voy a concluir: . . .que la tendencia al desarrollo ha inficionado la prosa con deducciones, distingos, rectificaciones, paradojas, antítesis y una infinidad de fórmulas que provisionalmente llamo escolásticas; por lo cual, ha padecido particularmente el estilo castellano cuyo apogeo es hijo de la educación escolástica. La cual, después de su florecimiento y bajo los ataques de Raimundo Lull y de Luis Vives, perduró en la enseñanza y saturó todas las mentes, y de aquí que el estilo castellano se haya llenado de barreras y estorbos, de *relativos*, de *condicionales*, que turban la transparencia de los párrafos y su impulso lírico y amplio, que esconden entre espinas las flores sangrientas de los místicos, alargan enojosamente los discursos de todos, quiebran las frases con fastidio del ánimo y con pena de las

orejas, y dan su postrero y refinado fruto en los acertijos de don Francisco Gómez de Quevedo Villegas y en las agudezas de Baltasar Gracián. Y esto sin contar con la castiza tendencia a la prosa casera y a los chistes largos, tan largos que de camino pierden su particular encanto. (Pues el ritmo de los donaires ha de ser rápido y ligero.)

CASTRO.—Aunque esto último que has dicho es ya una nueva teoría, he de dejarte correr, pues no hay medio humano de sofrenarte.

VALDÉS.—He terminado ya: voy a pasear al jardín. En el ambiente de tu taller aletea el aburrimiento con sus alas de plomo y *los sueños de cabeza pesada* asoman por los rincones del salón y tras de los libros.

CASTRO.—¿Qué haré yo entretanto?

VALDÉS.—Te dejo un hermoso título: *Molestias del trato de poetas*. Trabaja en ello.

CASTRO.—No; ése es un título perfecto; lástima daría estropearlo con un desarrollo escolástico... Voy contigo al jardín.

1909.

II. EL DUENDE DE LA CASA

VALDÉS.—No ha sido menester que yo añadiese a mis consejos los muchos formulados por autores de tu devoción sobre las ventajas del ocio. En pocos días he logrado atraerte a mi doctrina; pero nunca te volví a ver contento desde que cerraste la puerta de tu taller y tiraste la llave al estanque. Diré, sin embargo, que no te temo arrepentido, ni te busco indeciso. ¿Qué es lo que te hace sufrir?

CASTRO.—Oye, pues, mi Sócrates, que prefiero entregarte el alma a que me la tomes por violencia. Pero antes habrás de explicarme, a tu vez, ¿por qué huiste la afición a la dramática que te conocí de muy joven? Pues no me niegues que, en un tiempo, quisiste ser hombre de labor, ni te avergüences, como el *Sigalión* del crítico francés, de confesar, cuando mueras: —¡Perdón!, he escrito durante mi vida algunas líneas: he producido algo!

VALDÉS.—Para mí, como para el Lord Henry de Oscar Wilde, nada hay más interesante que mi propia alma y las pasiones de los amigos. Así, para merecer tu confesión, voy a hacerte la mía.

CASTRO.—Y en tanto, Valdés, yo apuraré a sorbos mi café.

VALDÉS.—Es verdad: mi interés por ciertos problemas me inclinó, durante algunos años, a la literatura dramática. Pero sábete que poseo un arma interior tan emponzoñada que pronto se volvió en contra mía: los hombres la llaman *el análisis.*

CASTRO.—¿Y los dioses?

VALDÉS.—Los dioses, si no me engaño, la llaman Pandora. Pues bien: el gusto por el drama y por los problemas de la escena ¿adónde me había de conducir sino a desarrollar poderosamente mi tendencia analítica? Esto pasaba en los primeros años de mi juventud, edad para todos de regocijos sintéticos; para mí, de inquietudes analíticas. Al principio, a todos divertía con mi humorismo y con mis charlas. ¿Te acuerdas?

CASTRO.—Bien que me acuerdo. En ese momento te conocí: eras gallardo y tu cabeza era de oro brillante. A dondequiera que ibas te seguían amigos, y tú marchabas por las calles orgulloso de tu séquito juvenil.

VALDÉS.—Castro, en verdad las horas de la juventud son todas de oro. Yo también te encontraba entonces gallardo...

CASTRO.—¿Quieres tomar el café conmigo?

VALDÉS.—Que me place, poeta. Así recordaremos juntos los tiempos en que pasábamos largas noches alistándonos para los exámenes de la escuela y discutiendo las especies de nuestros estudios.

CASTRO.—Y nuestra charla será como una loa dialogada, como una oración en los amebeos de las églogas antiguas, como un ánfora de dos asas que llevemos, por manos de ambos, hasta el altar de nuestros recuerdos.

VALDÉS.—Poeta estás... Continúo: a fuerza de salir al paso y atajar todos los procesos de mi mente; de tanto atribuir significaciones subjetivas a los más leves, a los más

fugaces signos de las fisonomías; por mucho buscar explicaciones a través de nimios efectos, mi arma, el análisis, se hizo inquietante, brava, agresiva. Mi compañía molestaba ya a los amigos; les resultaba enojoso que los detuviera yo, al paso, por las calles y en todas partes, para explicarles con mordedora intención la mirada de algún paseante, el ademán de alguien; y que cortase sus charlas, como solía yo hacerlo, para estudiar el oculto movimiento de su ánimo. Hasta llegué a pretender, cierto día, que mi interlocutor se inmovilizase en una actitud que había tomado, por lo muy expresiva y hermosa que me pareció. Huelga decir que esto me atrajo más de una disputa vulgar. No lo esperaba yo, en verdad: para mí todo era espectáculo, y perdí el sentimiento de las consideraciones sociales.

CASTRO.—¿Qué más? ¡Si una vez te empeñaste en comentar mis actos y mi vida, al punto que yo eludí tu presencia, y durante un mes sistemáticamente me escondía yo de ti y procuraba que no me vieras!

VALDÉS.—Es curioso... No lo advertí nunca. Prosigo: llegado a tal extremo y cuando todos me creían armado para mi afición dramatúrgica, y rico de observaciones, y dueño de mi *psicotecnia,* yo sabía, en mi corazón, que había emponzoñado mis semillas. Escribí: no recuerdo sobre qué asunto. Era un drama quieto, interior, acaso una comedia. Escribí como para convencerme más de mi impotencia. No quise mostrar a los amigos lo que había escrito: el trastorno de mi espíritu produjo su inevitable manifestación: mis personajes no sentían, se analizaban; no charlaban, sutilizaban; no se mostraban ante el espectador como seres humanos, en su aspecto exterior y sensible, sino invertidos, con el espíritu por de fuera, y disgregados en sus elementos anímicos: mi teatro era un teatro vuelto de revés. Mis dramas eran ricas telas de tapicería, vueltas de revés.

CASTRO.—Y ¿por qué no trataste de corregirte?

VALDÉS.—Me dolía, Castro, me dolía desprenderme de mis vicios. Yo amaba ya mi análisis como un vicio. Quise cultivarlo a despecho de todo. No escribí más. Desde entonces se me vio siempre entre la gente, en las fiestas, en las academias, analizándolo todo. Pero me hice avaro: a nadie

comuniqué ya mis observaciones. Llegué a ver a los hombres —como imagino que los anatomistas los miran, a través de la piel, en su constitución muscular y nerviosa— a través del cuerpo, en su constitución espiritual. Un día leí un cuento alemán: era un hombre perseguido por un duendecillo diminuto, un *koboldo*. El duendecillo, con quitarse la caperuza tradicional, se hacía visible, y, con ponérsela de nuevo, desaparecía. El duendecillo dio en inquietar al hombre: este hombre era un sabio. Y cada vez que hojeaba sus librotes, posados en toscos atriles, he ahí al duende que aparecía por sobre el libro, asomaba el rostro diminuto, y gesticulaba. Agitábase el sabio, daba pasos por la estancia. El duendecillo saltaba delante de los pies del sabio, haciendo ceremonias con la caperuza en la mano. Apresurábase el hombre, como para aplastar con el pie al huésped incómodo. Y el duendecillo apresuraba también sus saltos, y se iba como rebotando sobre el suelo, ante los pies que le perseguían; y, en cuanto se veía encerrado y preso contra la pared, se calaba el gorro y desaparecía. El hombre acudió a los encantadores (pues su ciencia no bastaba para este conjuro), acudió a los físicos: todos le aconsejaron que no pensara. —Vuestra enfermedad, le decían, es preocupación del espíritu y mal de cansancio: fuerza es que dejéis de pensar.— Impresionóme el cuento, y di en llamar *mi análisis* al duendecillo, o, si prefieres, *duendecillo* a mi análisis. Que también, como el duendecillo, me asaltaba mi análisis apenas emprendía yo una lectura. De tal modo reaccionaba yo contra mis impresiones, por analizarlas, que apenas las dejaba llegar a mi alma, y por hacer lo crítica de lo que leía, apenas me paraba en ello. De esta embriaguez, ¿qué vino a sacarme? El tiempo, los años que me trajeron cansancio. Pero, lo confieso, aún siento a veces que salta delante de mis pasos y me hace burlas el duendecillo incorregible.

Quedan en silencio. Valdés contempla a Castro con mirada insinuante. Castro esquiva los ojos. Va a responder y no halla qué: vacila... No responde al fin.

VALDÉS, *que lo ha entendido todo.*—¿Y bien, mi silencioso catecúmeno?

CASTRO.—Valdés, he escuchado el canto de las sirenas y

con gusto lo seguiría escuchando. ¿El duendecillo? Nadie puede nombrarlo sin que aparezca: esa enfermedad es contagiosa.

VALDÉS.—Esperaba que me lo dijeras. Siete veces he contado mi cuento a otros tantos amigos, y todos me dijeron lo mismo. Es ésta una experiencia que me complazco en repetir. Las uniformidades de los hombres me divierten extremadamente.

CASTRO.—¡Cruel experimentador!

VALDÉS.—Cuando, en cuestiones tan íntimas, noto la semejanza que hay en los hombres, no puedo menos de sonreír.

CASTRO.—Te pareces al duendecillo de tu historia.

VALDÉS.—Y dime: ¿hay algo más cómico que aquel Don Juan de Bernard Shaw? Don Juan, ya en los Infiernos, recordando los amores que se dejaba en la tierra, suelta esta indiscreción: "Había yo observado que todas mis amantes me saludaban en la primera entrevista amorosa, con un *¡al fin!* y me despedían con un *¿cuándo vuelves?*"

CASTRO.—Te pareces al duendecillo de tu historia.

VALDÉS.—No divaguemos más: venga la confesión prometida, que yo ya cumplí con lo mío. Habla tú ahora.

CASTRO.—Es verdad. ¿Me preguntabas la razón de mi desaliento? Maliciosamente declaraste que no me temías arrepentido. Pero yo no quiero obedecer a tu sugestión, por más que hace mucho me vengas conduciendo con las riendas de oro de tu palabra. ¡Vicioso de análisis! Sábelo: estoy arrepentido.

VALDÉS.—¿De veras?

CASTRO.—Lo cierto es que no lo sé a punto fijo. Tu sola pregunta me hace vacilar; el tono de tu interrogación. . .

VALDÉS.—¡Qué interesante! ¡Pues es otra bella experiencia la que me estás proporcionando! ¡Decididamente mis emociones son muy baratas! ¡Voluptuosamente se me entrega la vida: yo no tengo más que observar!

CASTRO.—Lo que lograrás, duende, con estar cantando tus virtudes de dominador de modo tan cínico, será sublevarme definitivamente contra tu dominio.

VALDÉS.—Tienes razón: no alcanzas tú mismo a darte

cuenta de la verdad que has dicho y de lo bien que vas aprendiendo a analizarte.

CASTRO.—Es el fatal contagio: ya siento tras de mí al duendecillo, al *doble* de mi alma que me espía. Ahora, cuando te hablo, me espío, me siento hipócrita; y sé que tú te sientes igual.

VALDÉS.—¡Ah! ¡Si es que mi duendecillo destruye toda situación natural y obliga a tomar actitudes artificiales! Ello es inevitable, por otra parte; la sinceridad es un verdadero abandono, un descuido de la conciencia. Y mi *koboldo* (así como otros bajan a las minas, para robar tesoros) se entra por el espíritu, como una cuchillada, y se roba el ser, lo desintegra. Pero continúa. Como te analizas ya tanto a ti mismo, me invitas a interrumpirte, me arrastras.

CASTRO.—¡Eres vicioso! Y hasta creo que eres deshonesto. Nunca te había yo visto entregado a tales orgías; entregado, cínicamente, a la sensualidad socrática de meterte en el alma ajena.

VALDÉS.—Probablemente haya en esto mucho de sensualidad, lo confieso. ¡Pero analizas a maravilla! ¿Conque decías, Castro? . . .

CASTRO.—¡Que estoy arrepentido de mi ocio!

VALDÉS, *por ver si el otro vacila nuevamente.*—¿Arrepentido? . . .

CASTRO.—Sí, arrepentido sin remedio. Algo nuevo, que tú, duendecillo, trajiste a mi espíritu, me impide pensar con el placer de antaño en mis poesías. Antes trabajaba yo por el solo gusto de mi actividad, o acaso por ver muchas páginas escritas de mi mano, o acaso por sentirme cansado tras de la tarea. . .

VALDÉS.—¡Admirablemente!

CASTRO.—¡Calla, que no me dejas continuar! Quédense, pues, para más tarde mis explicaciones.

VALDÉS.—¿Y crees que lo voy yo a permitir? ¡Si ahora voy a partearte el alma!

CASTRO, *con brutalidad, con frialdad que choca con el engreimiento de su amigo.*—Dices eso, porque ignoras que estoy resuelto a cerrarte para siempre mi casa y mi corazón. Ya me invadiste demasiado.

VALDÉS *se asombra extremadamente; piensa con ingenuidad que andar analizando almas ajenas es cuestión más resbaladiza de lo que creía y, para reponerse y equilibrar la escena, dice.*—A los duendes no se les arroja. "¿Nos cambiamos?", preguntaba un *koboldo,* al ver que un hombre abandonaba su casa por huirle.

CASTRO, *con firmeza contenida y sin mirar de frente.*—No, Valdés, no me conviene ya tu presencia: invadiste mi biblioteca, me hiciste abandonártela y tirar la llave al estanque. Cuando vuelva a ella tendré que entrar por la ventana como un ladrón. Hoy invades ya mi salón. Y, según veo, pronto tendré que abandonarte la casa entera, al paso que te vas entrando en mi espíritu. ¡Pero ya no te percibo casi, que ha anochecido, y te me pierdes en la sombra del cuarto! Encenderé luces. Pues si te oigo moverte y no te veo, voy a juzgar que eres efectivamente un *koboldo,* o bien que no existes, que te he soñado para torturarme, y que tengo que dejar de pensar para que te ausentes de mí. Pues me has entrado tan hondamente que ya varias veces se me ha ocurrido que formas parte de mi moblaje espiritual.

Hay una pausa durante la cual nadie habla, en la oscuridad absoluta del salón. Por fin, exclama Castro, ya inquieto.

CASTRO.—¿Nada dices, escamoteador de almas? Demonio de mi biblioteca, duende de mi casa ¿no me respondes? ¿Te ofendí con mis amenazas? *Corre a encender la luz. Valdés, como discreto, ha escapado en la oscuridad. Y Castro grita nerviosamente mirando a todas partes:*

CASTRO.—¡Duende! ¡Duende! ¿Temes que te aplaste con los pies? ¡Valdés! ¿Te has calado la caperuza?

Febrero, 1909.

III. LAS CIGARRAS DEL JARDÍN

VALDÉS.—¡Alegría, poeta, alegría!

CASTRO.—¿Eres tú, duende de mi casa? ¿No hay medio de eludirte, pues? ¿Por dónde entraste? Mi puerta está

hoy cerrada para los huéspedes y he quitado de sobre mi puerta las palmas hospitalarias. Luciano dice que hay hombres cuyo encuentro es comparable con un día funesto: él lo dijo por un gramático: yo lo recuerdo hoy por un psicólogo.

VALDÉS.—¡Alegría, poeta, alegría! He tenido un sueño de buen agüero.

CASTRO.—Pero dime ¿qué hiciste anoche y cómo escapaste?

VALDÉS.—Escucha; antes te narraré mi sueño: soñé que soñaba un alcázar de maravillosa construcción, de varios y confundidos estilos, rico de *vitrales* historiados. Figuras entecas de santos y largos rostros de mujeres se miraban, por transparencia, en las vidrieras; pues la luz interior del alcázar era más intensa que la exterior.

CASTRO.—Espera, espera. ¿Olvidaste, por ventura tus hábitos de caballero? ¿Es éste el modo de empezar una charla tras de lo acontecido? ¿No es de rigor que hagamos antes algo a modo de proemio, de explicación previa?

VALDÉS.—Escucha: al alcázar maravilloso rodeaba un árido pedregal como antiguo cauce de río; y la misma construcción del alcázar parecía prever crecientes de agua probables y periódicas. Yo era un loco y andaba por el pedregal, junto al alcázar. Los vidrios historiados me martirizaban, y me vino la idea de destruirlos todos. Particularmente me ofendía ver santos en un alcázar.

CASTRO.—¡Pára, pára! Has de explicarme antes muchas cosas. Me parece indiscreto tu modo de abordarme sin alguna explicación previa.

VALDÉS.—Prosigo: hostigado por mi insania, quise apedrear al alcázar. Y di con piedras sobre las vidrieras de colores... ¡Qué regocijo ver desaparecer, entre un estallar de luces y de ruidos, santos entecos de caras mustias y largos rostros de mujeres! Y el vano de las ventanas, vacío de vidriera como desnudo de máscara, echaba sobre mí su luz clara y cruda, consolándome de mi obsesión. A mis tiros, respondía el alegre ruido de los cristales rotos, ruido largo y difuso, como si los cristales cayeran, resonando, desde una altura inconmensurable. A cada piedra caía otro más y

cantaba, desprendiéndose, con un campanilleo festivo. Mi locura se complacía en el rumor. Mutipliqué mis ataques: ya todo el alcázar parecía una enorme campana, o más bien una iglesia con todas las campanas a vuelo, o acaso una enorme caja de música, o una jaula de pájaros de cristal. Tan frecuente era el caer de los vidrios, que se confundían los ecos y se ensartaban los rumores en un hilo de sonoridad. Y el alcázar parecía una enorme cabeza de cien ojos que, uno tras otro, abriesen los párpados transparentes.

CASTRO.—Sigue, pues, soñador de augurios, que ya me interesó tu relato.

VALDÉS.—Tanto ruido me obligó, en sueños, a despertar de mi sueño. Y pasé a mi sueño inmediato, vigilia del sueño anterior; a mi sueño *fundamental*. Y soñé que de mi boca, como en las figuras de la Biblia, salían agudos cuchillos a clavarse sobre el corazón de otro hombre. Y que el herido corazón soltaba pesadas gotas purpúreas que sonaban, sobre el pavimento lustroso, como los cristales del alcázar. . .

CASTRO.—¡Valdés!

VALDÉS.—Y hubo más. Porque aquel hombre, angustiado bajo mis cuchillos, súbitamente se arrancó del pecho su desgarrado corazón y lo lanzó al aire metamorfoseado en paloma. Desperté al cabo definitivamente, y oí que temblaba el aire con el canto de las campanas. Hoy es fiesta de la iglesia ¿verdad?

CASTRO.—Te encuentro desde ayer inspirado para hablar en parábolas.

VALDÉS.—¿Por qué desde ayer?

CASTRO.—Ayer inventaste la del cuento alemán.

VALDÉS.—Ciertamente. Ahora lo recuerdo. ¿Fue, según creo, una parábola. . . *verificada?* Y bien, amigo. ¿No piensas como yo que mi sueño entraña un sentido misterioso y que es un augurio feliz?

CASTRO.—En verdad, yo no sé descifrar parábolas. Diré, sin embargo, que ahora comprendo las palabras griegas: el sueño viene de Zeus. En verdad tu sueño merece haber llegado a través de las puertas de cuerno (¿las de marfil?) que nos describen los antiguos. Pero, repito, yo no sé descifrar parábolas.

VALDÉS.—Más vale así. Los "parabolistas" son gente insoportable y vulgar, y yo no acierto a llevarlos con paciencia.

CASTRO.—¿Por ti mismo lo dices?

VALDÉS.—¿Por qué no, si puedo con ello complacerte?

CASTRO.—¿Y por qué maldices de los "parabolistas"?

VALDÉS.—Porque no considero el placer que resulta de las parábolas como un placer estético, sino como placer científico: quizás matemático. Sabio fue llamarlas *parábolas.* El gusto ruin por la semejanza y la correspondencia perfectas entre la alegoría y su aplicación no es placer artístico. Este desahogo, casi fisiológico, que experimenta quien lee parábolas al apreciar el paralelismo de movimiento entre el símbolo y lo significado por él, cuando, creyéndose perdido en terreno extraño va, poco a poco, estimando la analogía del ejemplo con lo ejemplificado, y al cabo, convencido y seguro, descansa, al finalizar la lectura, tiene gran semejanza con el placer matemático de la demostración. Y sólo ciertos temperamentos (los vulgares, los que experimentan admiración sentimental por la ciencia como cierto género de positivistas) podrán pagarse de parábolas y satisfacerse con ellas. Por eso la parábola es eficaz para la oratoria y para los sermones del púlpito y de la montaña: porque a los deleites matemáticos de la demostración, al desahogo casi fisiológico del problema resuelto, son accesibles todas las mentes populares. La Ciencia, y la Matemática en particular, ofrecen fáciles atractivos: el espacio, el infinito espacio, la pluralidad de los mundos y su probable habitabilidad, los anillos de Saturno, el otro hemisferio de la Luna, la cuadratura del círculo, el telescopio, los aeroplanos, son cosas que eternamente van a preocupar a los tontos. Porque la Física (entendiéndose que doy al término su más amplia y clásica connotación y no la limitada de los colegios), la Física, manifestación reglamentada y clasificada del pensamiento humano, no puede menos de constituir la finalidad de esa Metafísica a que llamamos sentido común, y que constituye el triunfo positivo y perfecto de la vulgaridad, el modo oficial de pensar, propio de los *ciudadanos.* Pero concluyo: lo que toma, en arte, caracteres científicos, pierde la distinción y las particulares excelencias ds la entidad estética.

Castro.—¡Nunca te vi tan locuaz... ni tan "aristocrático"!

Valdés.—Poeta, ¿no adviertes la razón de mi locuacidad? No cuadra tal ignorancia en un amante de las musas. ¿Qué mucho si me encuentras locuaz? ¿No estoy respirando el aire de tu jardín? ¿No me halaga la vista el verde, grato siempre a mi temperamento nervioso? Tu jardín ¿no huele a yerba y a humedad? Pues hay en él abundante agua, rumor y frescura, como para contentar a Andrea Navagero.

Castro.—¿Navagero?

Valdés.—Sí: aquel pulido bibliotecario de San Marcos, compañero del Bembo y del Ramusio, humanista y naturalista, que todos los años quemaba un ejemplar de los epigramas de Marcial para propiciar los manes de Catulo. Fue diplomático en España, escribió sobre sus viajes y sus visitas a Granada. Era un refinado amante de los jardines y grande amigo del agua, a quien nunca se le iba de los labios ni del corazón el elogio del agua, en versos de Píndaro.

Castro.—Me haces pensar, con tu fresca alegría y tu inspiración para los discursos, en aquellas cigarras que cantaban mientras Sócrates dialogaba con Fedro.

Valdés.—Es verdad, Castro: las oigo cantar dentro de mi alma.

Castro.—Y ellas te reprocharán, como las divinidades del río reprocharon al viejo Sócrates sus discursos contra el amor, te reprocharán, digo, tus palabras contra los "parabolistas" y contra los sabios que, como Platón, hablan en metáforas. Decídete pues a cantar tu palinodia, antes que los dioses de mi jardín te reclamen tal desacato.

Valdés.—¡Pero yo no dije mal de los sabios que hablan en metáforas! Sólo he criticado el procedimiento de los "parabolistas" como poco estético.

Castro.—Valdés, no te me escabullas. Metáfora, imagen, todo es uno. Y, según entiendo por tu censura, no has leído con detenimiento el *Tratado de lo sublime* (o de la *sublimidad,* como quieren otros), ese monumento de la crítica antigua (ya sea de Longino, el consejero de la Reina Zenobia, o ya de otro). Allí habrías aprendido que esa suspensión del ánimo que acompaña a la parábola no resuelta

es grande mérito de elocuencia, porque pone miedo al oyente, quien teme que la oración vaya a quebrarse y participa así del peligro en que parece está el orador. Y cuando éste cierra al fin, inopinadamente, el pensamiento que venía como esperando el oyente, lo deja atronado con el salto audaz de este *hipérbaton ideológico*, y emocionado con el peligro a que se expuso, y al fin, consolado con la resolución repentina. En cierto sentido, grande y muy estética es la emoción de los problemas mismos de la Matemática. Tú, por otra parte, indirectamente has censurado a Platón, quien, como todo el mundo sabe, hablaba en parábolas. Pues recordarás fácilmente la de Pluto y Penía, padres de Eros, en el *Simposio*. ¿O vas a decirme tú también, como hizo una vez cierto amigo, que Platón no es filósofo porque, para expresarse, usa *del procedimiento infantil de la metáfora?*

VALDÉS.—No afirmaré yo tal, sino que, en tu caso, me sobrarían razones para responder a tu insensato amigo.

CASTRO.—Pues te ruego que me las expongas, ya que yo, de pronto, ante su falta de respeto, no supe qué contestarle.

VALDÉS.—Bien veo que te portas como Fedro y quieres sacar discursos de mi boca interminablemente, como esos saltimbanquis que sacan cintas de la boca de los espectadores. Mas yo no soy tan dócil como piensas y no hablaré: no hay para qué perder el tiempo en las necedades de quienes no han leído a Platón. Ésas son ideas que se dejan caer en la charla, negligentemente, pero no para discutidas con seriedad. Cierto que las metáforas suelen dañar los pensamientos, pero nunca en los escritos de los antiguos. Perjudican, por ejemplo, en los libros de ciertos sociólogos "organicistas" que yo me sé, pero no en Platón, no en los filósofos de la antigüedad, en quienes la metáfora sirve nada menos que para alcanzar, con la filosofía, el verdadero corazón del mundo, la verdadera ley de la vida, verificable en todos los instantes y sobre todas las cosas. Ésta es la fuerza de la antigua filosofía: que ha tomado el ritmo de la vida y se desarrolla a su lado y paralelamente, y no mata su dinamismo: al paso que las teorías de los modernos son con frecuencia sólo realizables en el pensamien-

to y de un modo lógico o formal. La vieja metáfora creó las bases de todas las filosofías respetables pensadas por los hombres, y la nueva metáfora nos trae preocupadísimos en averiguar cuáles son las arterias o cuáles los nervios de las ciudades. Por parábolas, y usándolas incesantemente, es como Platón, según frase de Walter Pater, ha llegado a ser, en cierto modo, un testimonio vívido de lo invisible y de lo trascendental, pues así es como se logra *asir* más directamente la vida, para hablar al modo de Bergson. Taine, por otra parte, ha dicho: "Las cosas son divinas; he aquí por qué es menester concebir divinidades que las expresen. . . Cualquier otro idioma es abstracto, cualquier otra interpretación desintegra y mata la naturaleza viva." Y pues me has hecho hablar para darte gusto, compénsame tú ahora con la confesión prometida, que por ella vine.

CASTRO.—Tú reclamas promesas como los amantes agraviados, mas es justo satisfacerte y paso a hacerlo de muy buen grado, aunque sólo fuera por la discreción con que has sabido disipar mi disgusto de ayer. Pero, en verdad, no hallo qué más decirte, y así, sólo pienso completar lo que llevo dicho con algo que ayer se me quedó por decir: —Preocupado tú en admirar tus grandes poderes sobre mí, o sea, en admirarte solo, no supiste observarme con el detenimiento debido. Porque lo que hacías, mejor que observarme, era proyectar sobre mí tu propia imagen, y admirarla. Y debajo de este disfraz, no veías mi alma que, de suyo y por su tendencia propia, y sin necesitar de tus menguados consejos de ocio, se anegaba en escepticismo. Descuido muy frecuente, por otra parte: yo sé de alguien que, en las representaciones teatrales, tanto se pára a contemplar las emociones de su ánimo, que se queda ayuno de las piezas representadas. Y bien: en otros años, cuando yo leía los poetas de la antigüedad, anhelé volcar como ellos toda mi vida en los versos y, de todas las épocas y entre todos los escritores, siempre escogía para mi más íntimo deleite a aquellos que saben traer a la obra estética el caudal de todas las horas y la belleza de los diarios sucesos. A Quevedo, de quien tantas burlas hiciste, por eso lo leía yo con agrado: porque él —humanista al fin— supo traer a sus libros el agitado espectáculo de la

vida popular, las charlas de la feria, los gritos y las canciones del vulgo, los rumores de las ciudades. Óyelo, si no, cuando describe al *poeta de los pícaros*, este tipo tan de color literario y nacional; y si lamento que su vena sea tan particularmente plebeya en ocasiones, lo disculpo en razón del tiempo y de las modas que lo influyeron. De propósito he citado a un moderno. ¿Qué habré de decir de los antiguos? Tanto como yo los conoces y sabes lo sinceros que son en arte y cuán fácilmente traían la vida a los versos y a los poemas. Pues nadie ha logrado como ellos dignificar, para la poesía, los usos diarios de la casa y de la ciudad.

VALDÉS.—¡Y llegaban hasta lo increíble! Castro, tienes razón. Quien tratase hoy de ser clásico en ese vigoroso sentido, es decir, aprovechando la vida y la civilización actuales, no sé cómo se las arreglaría.

CASTRO.—¿No es verdad? Pues eso me ha acontecido a mí y por eso estoy despechado.

VALDÉS.—¿Y ésa es tu tristeza? No lo veo muy claro; no te entiendo. O diré más bien que te entiendo mejor de lo que te entiendes tú solo; porque estoy hecho a escuchar lamentaciones de poetas, y sé que a éstos les entran por temporadas el desaliento y el entusiasmo. Sé que todos os ponéis insensatos para juzgaros. ¿Para qué os trazáis planes? Abandonaos a vuestra locura y a vuestras inspiraciones. ¿No sois seres leves y alados? Pero ahora entiendo vuestros yerros, que sois todos unos inconscientes y que nunca os daréis cuenta clara de los motivos que os impelen, como ya os lo dijo el Sócrates de la *Apología*. Pero ¿a qué he de perturbarte más de lo perturbado que andas? Un medio hay de dignificar la vida para el arte, y es probar la vida intensamente. En una o en otra forma, la vida, cuando rebosa, se abre paso por la expresión artística, y el arte, así, se integra como elemento de la vida: forma parte de ella, no la contraría, ora la imite, ora le sirva de modelo y patrón; pues es siempre una surgente, un manantial que brota con la riqueza y la mucha plétora vital. Y, pues hablas de los escritores y de los filósofos griegos, ¿en qué disposición de espíritu te figuras que escribían sus libros?

CASTRO.—Amigo, los escritores antiguos, hombres eran

como lo somos nosotros y escribirían, a lo que juzgo, para lo mismo que escriben los contemporáneos, es decir: para vaciar en sus escritos todos sus pensamientos y, como hayan sabido expresarse cabalmente, todo su ser.

VALDÉS.—¿Todo su ser?

CASTRO.—Sí, ciertamente. Nietzsche, por ejemplo, entre los contemporáneos, ¿no enseña que *la gran razón* es todo el ser y que al conocimiento se llega por todo el ser? Y esta totalidad, esta integración del conocimiento, ¿no la acusa muy claramente en sus escritos? Yo, que conozco datos de su vida y de su enfermedad y sé, por lo mismo, cuánto sufrió en los brumosos climas del Norte, entre el frío y entre la humedad, y cómo le aprovechaba viajar por los climas secos de Italia y bajo el vívido sol del Mediterráneo, no puedo sino decirme que *piensa y escribe con todo su temperamento*, con todo su ser (con su *gran razón)*, al ver que llama *la hora del gran mediodía* a la hora de la suprema verdad, y la insistencia con que señala *la hora del mediodía, la hora en que hay más sol y cuando las sombras son más pequeñas.*

VALDÉS.—Ya te entiendo. Pero no te apartes de tu discurso ni pierdas el rumbo: esto no era sino un ejemplo para explicarme tu idea sobre la manera de expresar en los libros todo el ser ¿no es cierto?, todo el temperamento. Y convengo en que Nietzsche así lo logró, entre los contemporáneos. A mí también me había impresionado con su concepto sobre *la pequeña y la gran razón*, que me lo define como centinela avanzado del *anti-intelectualismo*, o, más precisamente, del *polignosticismo*. (¡Perdona!)

CASTRO.—Volvamos a nuestro asunto. Me has preguntado que cuál era mi concepto sobre los escritores antiguos. Ya te respondí: ¿qué más quieres? Advierto que divagas y dejas correr tu mente por cuantos caminos hallas al paso.

VALDÉS.—¿No lo entenderás? Recuerda que hoy cantan las cigarras dentro de mi alma. Pero escúchame: has dicho, en suma, que el fin de los escritores antiguos era vaciar en sus libros sus pensamientos, y su ser entero si podían. Es decir, que escogían como dedicación central la dedicación de escribir. Pues oye lo que te respondo: que escribir era para ellos nada más que una de las muchas formas de su ac-

tividad general; que no orientaban su vida hacia la literatura como hacia un rumbo diverso y aun opuesto de las demás, según hoy queremos entenderlo los bárbaros; que su literatura y su gusto por escribir nacían de suyo, no forzada sino naturalmente, no con pena de tarea o menester, sino con delicia de desahogo espontáneo, como una consecuencia de estar viviendo o de haber vivido mucho, ya para recordar los muchos viajes y las muchas experiencias humanas, ya para apacentar un exceso de energía natural no saturada aún por las otras actividades políticas o privadas. Volvamos al *Fedro*, sobre el que hablábamos hace unos instantes. Allí dice Sócrates que los libros no pueden defenderse solos, porque se están fijos, repitiendo la misma cosa: pensamiento anquilosado, *estabilizado*, incapaz de buscar nuevos argumentos contra los ataques posteriores, bloque de conciencia paralizado por una manifestación material de signos escritos. Y, como sin duda lo recuerdas, afirma: "Los hombres que se dan por entero en sus libros, los que entregan a los libros todo su saber, dan a luz hijos indefensos y son insensatos; pero el sabio, cuyas palabras y cuyos discursos superan siempre lo que escribe, ése da a luz hijos a quienes podrá socorrer en todo evento, porque escribir es, para el sabio, *un modo de diversión durante la vida:* el más alto sin disputa. El sabio, distrayendo así sus vagares, sembrará sus conocimientos en el jardín de la escritura, y almacenando el tesoro de sus recuerdos para sí mismo y para todos los que envejezcan a su lado, se regocijará, cuando lleguen los años en que todo se va olvidando, al ver medrar sus tiernas plantas." Pero el torpe, en cambio, el que orienta su vida para escribir libros, sin esperar a que su mismo ser, prosperando, reclame expresiones literarias, ése, "tras de depositar sus semillas en un agua negra, irá a sembrarlas con la pluma en palabras incapaces de defenderse por sí, incapaces de enseñar suficientemente la verdad". Yo juzgo, ya que hoy tantos artistas se han dedicado a no vivir, que son motivos artísticos los que debieran reducirlos a no traicionar tanto la vida. La expresión literaria forma también parte de la vida y es como una compensación. En esto no queréis reparar vosotros. ¿Decís que vivir es efímero en tanto que escri-

bir es eterno? Pensad que esa eternidad no viene de otra cosa sino de progresos industriales de imprenta. Hay una eternidad en intensidad diversa de la eternidad en duración, y aquélla es la que hay que buscar: la vida y la literatura valen lo mismo para ella. Goethe os lo ha dicho ya en forma compendiosa: "El hombre está hecho sólo para obrar en y sobre el tiempo presente, y escribir es abuso de la expresión."

"Cuando se acabó el vivir romántico y ya no hubo tanta agitación exterior, nacieron escuelas en que la necesidad de *hacer* se tradujo, para la literatura, en complicación de forma: éste es el secreto del *decadentismo*. Los hombres hallan la razón de su vida en realizar fines, o, en otra forma menos moral pero más psicológica, en destruir obstáculos. O se corre una peligrosa aventura o, si ya la vida es monótona, se inventa, para compensarse, una audacia en literatura: un soneto a *las vocales*, un soneto sin puntuación, un soneto sin ilación. Y la belleza viene a mudarse en acertijo. La literatura y, en general, la expresión artística, caben dentro de *la higiene del ser* (penétrate bien del sentido de mis palabras): son desahogos, salidas, que movilizan los sedimentos morbosos, o los gérmenes excesivos, ya materiales, ya sentimentales, que el sabor del mundo y su contacto van depositando en nosotros. El considerar la literatura como fuerza compensadora en el espíritu y en la vida es cosa aceptada por los psicólogos. El ejemplo de Goethe, que se libra, escribiendo el *Werther*, de la obsesión del suicidio, es ya conocidísimo. Y todas sus *Lieder*, según resulta de sus memorias, nacían de la *necesidad compensadora* de convertir en imágenes y en canciones cuanto le causaba pena o placer: "Nadie más que yo —dice— podría necesitar tal disposición, pues mi natural me empujaba incesantemente de un extremo a otro, y así mis obras no deben ser consideradas sino como otros tantos fragmentos de una confesión general." ¿Ves ahí la necesidad de equilibrio satisfaciéndose por la expresión literaria? Pues hay otro ejemplo, y Nietzsche, en quien tus recientes palabras me hacen pensar, nos lo ofrece en el *Ecce homo:* "Los años —dice— en que mi vitalidad descendió a su mínimo fueron precisamente los años en que yo dejé de ser pesimista... De suerte que de mi voluntad de gozar buena

salud, de mi *voluntad de vivir,* hice mi filosofía." ¿Lo quieres más claro? Pues he aquí otro ejemplo: para destruir los depósitos de *sentimentalidad* inerte que los conciertos musicales producen en "gentes que ni son virtuosos ni tan finos aficionados que gusten con la música un placer intelectual puro", William James propone: "Nunca os permitáis en los conciertos la menor emoción sin *expresarla* al punto por medio de una acción cualquiera, así fuere insignificante: decid algo amable a vuestra abuela, ceded vuestro asiento en el coche. . ." En esta higiene de la expresión, a mi entender, es donde la literatura se aviene con la vida y la sirve, y la perfecciona equilibrándola. Inversamente, creo también que la vida condiciona y equilibra las manifestaciones literarias; por lo cual estimo, igual que tú, que no es arte sino el arte clásico, entendiéndolo en el amplio concepto que tú expusiste. ¿Quieres asuntos para tus versos? Enriquece y dignifica tu vida: *no seas literato.* De los *pequeños placeres sin gloria* brotan manantiales de poesía, y todas las horas tienen valor para los poetas. Pero enséñate a recibir la vida y las solicitaciones del mundo; aprende, según la clara y sobria fórmula de Wordsworth, "a contemplar el espectáculo de la vida con emociones adecuadas". La poesía surgirá sola sin que tú la llames con artificiosas excitaciones ni con inquietudes estériles. Que el centro orientador de tu vida sea la misma vida. Deja que los frutos se vayan desprendiendo solos, y aguarda sin impaciencia a que las semillas se calienten bajo los surcos.

Octubre de 1909.

SOBRE UN DECIR DE BERNARD SHAW

No HACE un mes, Bernard Shaw, en el *Club de Poetas* de Londres, afirmaba que para entender los versos lo mejor es ponerles música y que así había logrado él aclarar el sentido de los de Browning, este confuso para cuyos libros se han fundado varias sociedades de exégetas.

—Dichosa humorada —me diréis— con que Bernard Shaw, burlón impenitente, quería poner de buen humor a su público.

Pero esta humorada merece una interpretación menos ligera, pues, aunque vestida con este disfraz de donaire, nace de muy graves razones. Recordad si no que la poesía y la música, de recién nacidas, andaban siempre juntas. De seguro que os habréis imaginado, si sois románticos, haber sido uno de aquellos trovadores anónimos que iban de castillo en castillo cantando baladas al son de arpas, y, si clásicos, uno de aquellos aedos que, por las villas de mármol, recitaban al son de liras.

Dice Théodore de Banville, en su *Petit Traité de Poésie Française*, que los versos están destinados para el canto y que sólo existen realmente cuando satisfacen tal condición. Flaubert, en el prólogo que escribió para el libro de su amigo Bouilhet, exige de la prosa que resista la prueba de la lectura en voz alta, que tenga el ritmo del corazón, que esté acondicionada para la vida. Y es, sin duda, porque la palabra escrita es signo de la palabra hablada y que sólo se escribe para guardar, como en un cofre de sonidos, lo que ha de ser hablado. Confundir los medios con el fin fuera escribir lo que es imposible recitar: quedarse a media jornada sería estampar voces que no han de volverse a pronunciar. Y porque los versos nacieron para el canto, aunque no se los cante ya, exigiremos de ellos que resistan a la prueba de ser cantados.*

* "Toda palabra, toda pulsación de las venas obedece a un ritmo." San Isidoro.—1950.

Si cantáramos los versos no habríamos caído, por ventura, en el estancamiento de los metros castellanos que tanto lamentan los poetas actuales. Pues acaso la razón de que sólo los autores de zarzuela hayan hecho evolucionar las formas métricas —según sutil y atinada observación de Rubén Darío— sea, ante todo, que, como escriben sus versos para el canto, piensan, al escribirlos, en la música que llevarán o la repiten interiormente. Alejados de su elemento natural, del canto, los ritmos versales tienden a una fijeza deplorable, como privados de la corriente que los anima.

Si los poetas aplicaran siempre a sus versos una ley musical, hasta los enemigos de las metrificaciones libres se asombrarían de lo poco que importa contar las sílabas y de lo mucho que aprovecha atender al movimiento de los acentos. Yo sé de poetas que sólo gustan de los versos *paralelos* y dudan que los versos libres puedan prosperar más allá de lo que viven las modas abortadas. Como si temieran que el tiempo, a modo de ejército que asuela a los soldados dispersos y choca vanamente contra las hileras compactas, sólo respetase, en su carrera, las falanges, las columnas de hexámetros en que se parapeta la gloria de Homero, los bien alineados escuadrones de alejandrinos en que los trágicos franceses se refugian contra los que buscan más intensas representaciones de la vida y más acelerada pulsación de la arteria trágica. Pero de Grecia no sólo queda Homero, ni son ciertamente hexámetros los únicos versos que escribieron los helenos, como todo el mundo lo sabe. Y todavía resultan escasas las metrificaciones libres que ensayan los modernos si se las compara con aquella confusión de los metros griegos, sólo sujetos al ritmo del aire o tonada que servía para acompañarlos o cantarlos.

El gusto de formas tan simétricas, tan numéricas, ha hecho que se sustituya la cadenciosa *Lied*, la *chanson* (libre y ondulante como la rápida emoción que sugiere), por el ortodoxo, incorruptible e inquebrantable soneto, sustituyendo así la delicada insinuación sentimental nada menos que por un silogismo con premisas y conclusión. Comparad si queréis un ejemplo de este fenómeno, aunque no sea precisamente entre una *Lied* y un soneto y sólo para que veáis cómo

un grito lírico se transforma en lógica pedestre, el grito lírico de San Juan de la Cruz:

¡Amada en el Amado transformada!

con el soneto de Luis de Camoens que empieza:

Transfórmase o amador na cousa amada
Por virtude de muito imaginar;

y en que hay versos como éste:

Que como o accidente em seu sogeito...

Acaso también si cantáramos los versos estaríamos más cerca de entender la antigua metrificación de los griegos. Porque, para los antiguos metros, no contaban los acentos prosódicos, donde no únicamente nosotros, que somos extraños, sino hasta los modernos naturales de la lengua, hacen caer el vigor de la pronunciación. Contaba la cantidad, silábica, no el acento tónico según hoy lo entendemos. Y si nos empeñáramos en hacer coincidir lo uno y lo otro, no sólo perdería su valor el metro, sino que se cambiarían y alterarían las palabras y, a veces, las significaciones, como explica Benloew. Quien, además, observa que los acentos griegos eran verdaderas notas musicales y "tenían sin duda, para una raza joven aún, un encanto que difícilmente adivinaríamos hoy". Y tal vez la misión del instrumento de música con que los rapsodas se acompañaban eran facilitar, por medio de una guía matemática perfecta, las inflexiones cantadas de la voz que correspondían a los acentos tónicos, apoyar la fuerza prosódica y ayudar los oídos del público, por medio de aquella plauta que daba la explicación sonora de la metrificación.

El descuido de las leyes musicales hace que hoy, so pretexto de metrificación libre, se escriban versos de varias medidas, sin más condición que el estar escritos unos debajo de otros, pero sin la misma base rítmica. Y ya se sabe que el respeto a la base rítmica es la explicación y la justificación de los metros libres. Mas algunos sublevados, de puro rebeldes, hacen *versos en prosa* porque no se diga que están sujetos a canon alguno, bien como el chusco Robespierre que Rivarol nos presenta, el cual, de puro libertario, reclamaba

"el derecho a burlarse de las reglas del lenguaje. . . y de responder *libremente* a todos los esclavos que proclaman la imposibilidad de vivir sin gobierno o de escribir sin estilo y sin ideas". Y también los hay, por último, que escriben la prosa en versos, cuidándose sólo de ordenarlos unos a seguidas de otros; porque no parece sino que la moda tipográfica hubiera cambiado.

Pero el decir de Bernard Shaw puede interpretarse en un sentido más profundo: él quiere que cantéis los versos para entenderlos. Mejor aún: no es fuerza entender los versos; comunicaos líricamente con ellos por medio del canto.

Crítico de buena fama aseguraba, naturalmente en lo privado, que él raras veces entendía los versos, ¡y eso que sabía interpretar el alma de los poetas! Imagino que, por un impulso lírico, lograba ponerse al unísono con la vibración rítmica del verso; imagino que, no a la razón, no a la conciencia, sino a su instinto rítmico, a su lírico sentimiento, acudía para descifrar los versos y justipreciar a los poetas. Y así sucedió que siempre le pareció un signo de vulgaridad esta ansia de la gente por entender los versos que lee, sin contentarse, como la protagonista de cierta comedia italiana, con la elegancia de ellos.

La gente halla enojoso no entender un solo verso de ciertos poetas enigmáticos. Acepta en cambio los nombres de los consagrados como accesibles, imaginándose que, por ser universalmente aplaudidos, son para todo lector tan claros y transparentes como una linterna púnica. Y no malician lo vaporosa, lo ágil, lo elegantemente que se nos escapan los pensamientos de los grandes poetas, cuando los leemos atentamente, y cómo las más de las veces salimos de la lectura menos ciertos de haber penetrado al poeta que de haberle puesto música propia. Porque esto es lo que hacemos: ponerles música propia, cantarlos conforme a nuestros números interiores, comunicarnos con ellos por medio de una vibración musical que imprimimos, voluntariamente, a nuestro ser.

Ésta es la "música de las ideas" de que habla el filósofo. A compenetrarse con ella se llega por medios líricos y no por silogismo y razón. Una disposición musical del espíritu, un "sentimiento lírico", como aquel que Schiller experimen-

taba cuando los versos surgían de él, debe también acompañar la lectura de los poetas. Oh Plutarco, así hay que aconsejarla a la juventud.

El canto es la llave de los secretos del verso. Dice o sugiere el helenista Ouvré que el canto es una danza del aliento. El verso es una danza de ruidos bucales. Y pienso que Platón no se burlaría de nosotros si añadiésemos que a la compenetración poética se llega también por la danza, otra manifestación *dionisíaca.* (¿Esperabais, sin duda, que, tarde o temprano, apareciera aquí el nombre de Dionisos?)

Música de las ideas era la antigua poesía hebraica, donde iguales motivos se repetían bajo diversas formas, en los versículos de aquellos primitivos poetas. Y no hay duda que Carducci tuvo parecido concepto de la poesía, cuando dice que "el haber adoptado esta forma recitativa o descriptiva *sin estrofas, con rimas a voluntad,* prueba que se ha perdido toda noción de la verdadera poesía lírica". Esta fijeza de forma que pedía era para él algo como la ley musical.

Concebid la poesía como función del ritmo o la música, aplicad a ella la teoría flaubertiana de la palpitación acorde con la palpitación de la vida, y sabréis mejor por qué no son bellas ciertas poesías que "pudieron haberlo sido": porque son desacordes, porque van a contratiempo o, al menos, a descompás con el ritmo vital, y así no están acondicionadas para *existir.* También se os alcanzará entonces la causa de ciertos nobles fracasos: hay espíritus que van a descompás con la vida y pasan por ella como fantasmas, como seres de otro universo.

El arte se rige por una ley rítmica, como lo vieron los antiguos muy claramente. *Música* era para ellos todo arte, y a Sócrates, su demonio familiar incesantemente le decía: "¡Oh, Sócrates, haz Música!"

1909.

LAS CANCIONES DEL MOMENTO

DESPUÉS de atribuir al poeta las más varias y aun contradictorias *misiones sobre la tierra* —proféticas, religiosas, morales y hasta políticas— hemos caído en aquella concepción sencilla, la más inmediata de todas, de que es poeta quien traduce en versos, y despojándolas de lo accesorio para sólo ofrecer lo que tienen de universal y humano, sus emociones de todos los días. Los instantes llegan al poeta vestidos con significaciones eternas, por cuanto dejan en su alma un sabor de emoción cualquiera, que caracteriza su temperamento y lo distingue de los otros. Pero el sabor del instante ha de suscitar en su ánimo una germinación, no sólo emocional, sino también verbal, por lo que puede decirse que es el poeta un ser eminentemente *expresivo.* Que ésta sea la concepción más acorde con el espíritu clásico, claramente lo demuestran (dejando aparte aquella cuasi alegoría de Platón, quien dice que el poeta es una cosa leve y alada) los consejos tan conocidos de Anacreonte, de Horacio, también del persa Omar Khayyám, todos dirigidos a predicar el *carpe diem,* tan glosado por las literaturas posteriores. A tal punto, que difícilmente hallaréis un poeta que, una vez al menos, no haya insistido en la prédica tradicional. A no ser aquellos que premeditada y conscientemente eliminan y apartan, de un modo material, todo lo que en los libros pudiera dar reflejos de su luz interior. Pues los mismos a quienes sólo conocemos por epopeyas y poemas dejan escapar consejos semejantes en sus momentos de confesión, o los hacen decir a sus héroes, con ese tono inequívoco con que se dicen las verdades propias, tono que todos los hombres sabemos instintivamente reconocer.

Pero si siempre fue sintomática de las mentes poéticas la afición horaciana a *recoger el día* (a coger el día, dice Garcilaso), a guardar el fruto del momento en una representación literaria, nunca como en los siglos clásicos se vio tan claro el sentimiento de que todas las horas tienen un provecho

insustituíble y de que la vida, compacta y cargada de sugestiones, no es sino una serie de ricos instantes, y ni uno siquiera carece de valor peculiar. Y como esto es ya afirmar que los antiguos, enamorados de su vivir y satisfechos cada noche con el espectáculo de sus días, iban habituándose a ver con ojos contentos las varias escenas cotidianas y a vestirlas con esplendores poéticos, no será exagerado decir también que esto mismo fue parte principalísima para que dieran de su existencia y a través de su literatura, como nos dieron a todas las generaciones posteriores, la más bella y la más noble idea; por manera que cuanto dejaron escrito nos impresiona como una narración sublime, himno y elogio juntamente, de sus tierras y de su cielo, de su clima y de sus ciudades, de sus amenas costumbres y de sus almas armoniosas. (Porque aun la sátira parece sobrentender cierta aceptación o complacencia.)

El secreto del espíritu clásico es el amor al momento presente, secreto que implica una alta convicción moral: la de que no hay más digna manera de vivir que cumplir cabalmente con todos los instantes de la vida, sin correr, como lo han llegado a aconsejar morales posteriores, atropellando y mutilando lo actual en sacrificio a un mañana que, si con lógica rigurosa se le busca, hasta agotar las consecuencias de tal doctrina, sólo puede estar más allá de la muerte, como la promesa de las religiones.

El anónimo sevillano del siglo XVI, cuando, en España, las verdades filosóficas parecen haberse refugiado más bien en las almas de los poetas, enunciaba sencillamente:

Iguala con la vida el pensamiento,

¡la única ley moral! Y que puede ser interpretada como el último enunciado del consejo antiguo, según el cual hemos de traer el pensamiento a la práctica de todas las horas y hemos de recibir en el alma la imagen también de todas las horas cumplidas, logradas, conforme a la voluntad interior. Porque cuando todavía las nuevas metafísicas no habían partido en dos mitades el universo, era más fácil pasar del espíritu a la materia, de la teoría a la práctica.

Para los clásicos era cosa tan fácil llevar a sus versos no sólo los sentimientos, hasta las escenas de la vida diaria —y esto aun en los más graves géneros—, como difícil sería para nosotros. Contados son los poetas modernos que se resuelven a llamar por su nombre al poeta o héroe a quien saludan o lloran en sus versos. Y muchos hay, particularmente entre los artificiosos de alguna escuela contemporánea, a quienes "todos los hombres del Rey y todos los caballos del Rey" (como dicen los ingleses) no moverían a mentar el verdadero nombre del sitio que les inspiró algunos versos. Digan si no la extraña impresión que reciben al leer, por ejemplo, aquella incomparable poesía en que Fray Luis de León llama a un músico por su verdadero y cristianísimo nombre:

El aire se serena
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada.*

Lo cierto es que hoy, todos, ante la necesidad de usar un nombre propio en la poesía (nombre de alguien que exista y que no sea tan decorativo que por ello se salve, nombre de algún amigo a quien veamos día a día por la calle, nombre, en fin, en las mismas condiciones en que lo usarían los griegos) nos sentimos inclinados a exclamar, como Matthew Arnold: —No, en las márgenes del Iliso, no había mujeres que se llamaran *Wragg.*

Mas el célebre consejo clásico ha sido frecuentemente interpretado —y con razón, puesto que los líricos antiguos no perdían el tiempo en explicaciones— mejor como un consejo de *sabiduría de vivir*, que no como una moral de poetas; que a verdadera moral de poetas equivale el consejo de aprovechar las emociones de cada instante con el fin de sacar de ellas enseñanzas para el espíritu, ejercicio del sentimiento, y, sobre todo, *expresión.* El célebre consejo clásico se encuentra ya, en esta significación más vital que intelectual, entre las muchas verdades del sentir común; y, desde tal punto de

* Las inolvidables "Francisca Sánchez" y "Madame de Lugones", en Rubén Darío.—1950.

vista, lo que hayan dicho los poetas a este propósito podría muy acertadamente clasificarse en el grupo que, por oposición al *folk-lore* (la sabiduría popular) se ha dado en llamar *poet-lore* (la sabiduría, la *sagesse*, de los poetas). Villon, en una balada a su amiga, le aconseja: *Or beuvez fort, tant que ru peult courir.*

Mas considerad, por ejemplo, *El testamento* de Goethe y poned atención a estas palabras: "Que tu gozo sea moderado en la abundancia y la bendición; que la razón esté siempre alerta cuando la vida goza de la vida; es así como el pasado cesa de ser efímero; así el porvenir está de antemano en nosotros; *así el momento presente es la eternidad.*" Aquí, de la sabiduría vital, se asciende y se llega derechamente a un sentimiento por completo intelectualizado de los instantes vividos; aquí el poeta, sin disfrazar su consejo bajo inútiles símbolos, ha expresado de modo directo el amor intelectual hacia el momento presente: secreto del espíritu clásico. Y mucho antes de escribir estos versos, que él mismo consideraba como el fruto de su larga experiencia de pensador, Goethe, siempre respetuoso para lo presente y buscando su inspiración en los fáciles acontecimientos que cruzan ante nuestros ojos, daba, en conversaciones, estas enseñanzas, verdaderos preceptos o reglas, en que la atención del novicio no puede menos de interesarse profundamente:

> Ante todo, deseo poneros en guardia contra las grandes invenciones sacadas de vuestra propia mente, pues para ellas es preciso exponer puntos de vista de las cosas, y, cuando se es joven, estos puntos de vista difícilmente resultarán justos. Aún es, entonces, muy temprano para tales ejercicios. Aparte de que el poeta, con los caracteres que inventa y las ideas que desarrolla, *pierde una porción de su propio ser*, y más tarde, en las otras producciones, no tendrá la misma abundancia, por haberse despojado a sí mismo... Desconfiad de los grandes asuntos. La afición a ellos es error de los mejores espíritus, de aquellos justamente en quienes se halla más talento y más nobles fuerzas; error que también ha sido el mío y cuyos perjuicios hoy reconozco... El presente tiene también sus derechos: los pensamientos, los sentimientos que surgen a diario en el alma del poeta quieren y deben ser expresados; pero si traemos en la mente la preocupación de una gran obra, ella anonadará en nosotros todo lo que no sea ella

misma. Y todos los pensamientos extraños serán alejados, y *hasta las comodidades mismas de la vida se perderán por mucho tiempo.* ¡Qué gasto y qué tensión de fuerzas intelectuales se requieren para ordenar dentro de sí propio y organizar un gran conjunto! ¡Y cuántas fuerzas y qué tranquila y no turbada existencia son necesarias para proceder a la obra, para fundirlo todo en un chorro único de expresiones justas y verdaderas! Y como os hayáis engañado en el dibujo del conjunto, íntegra la obra se ha perdido; y si en un vasto asunto no sois siempre completamente dueños de las ideas que tratáis, entonces, de vez en cuando, habrá manchas en vuestra obra y por ellas recibiréis vituperio. Así el poeta, con tantas fatigas, con tantos sacrificios, ni hallará gozos, ni hallará recompensas, sino aburrimientos que matan toda energía. Pero cuando el poeta, por el contrario, lleva cada día su pensamiento sobre el presente, si trata inmediatamente y cuando la impresión está aún viva los asuntos que de suyo se le vinieren a ofrecer, entonces será bueno cuanto haga; y si por ventura no acierta a veces, tampoco se habrá perdido mucho.

Salvo esto último de llegar a la obra aún vibrante por la emoción recibida —como aquellas pastoras de los idilios que, por tal de aprender más presto la música, arrebataban a los labios de sus amantes pastores las flautas todavía temblorosas con el soplo de éstos—, salvo esta teoría que, por muchos ejemplos, y elocuentísimos, podrían algunos desmentir, todos convendrán con los consejos de Goethe.[1]

Los asuntos de todos los días, se ha dicho —y la vuelta contra el *realismo* ha exacerbado semejante opinión—, los asuntos de todos los días no sirven para los poetas. Las diáfanas alas de la poesía, con tan materiales fardos a cuestas, quedaran inmóviles, como las mariposas crucificadas en las cajas del naturalista; las alas diáfanas de la poesía se mueven hacia rumbos ideales, y ni de la verdad ni de la mentira se alimenta el arte, sino de sus propias visiones.

Pero no es imitar las escenas o los momentos de la vida lo que hoy propongo: no es la vieja teoría de la *mimesis* —que antiguos retóricos, por otra parte, supieron resolver dentro

[1] Es curioso notar que Nietzsche, en el *Ecce Homo o como se* deviene *lo que se es* (obra cuya edición francesa prepara ya el *Mercure)* dice que sólo podía escribir sus teorías cuando había empezado a no creer en ellas y, frecuentemente, cuando ya su pensamiento estaba ocupado en nuevas y aun opuestas meditaciones.—1909.

del más cabal idealismo (¿a qué tornar a la discusión fatigosa?). No; basta partir de la misma vida y de las cosas actuales y presentes —pues entre ellas alentamos— sin que sea menester describirlas ni detenerse entre sus redes materiales; antes volar de ahí para más altura; alzar siempre el vuelo *de sobre la tierra,* y armoniosamente desarrollar, en la ascensión, la cinta del canto, para que de nuevo encadenemos la tierra a las manos de los dioses imaginados, y otra vez construyan los hombres la ley superior que fluye de los discursos de Diótima, y a virtud de la cual las bellezas particulares de las cosas se funden y exhalan, por el torbellino de la mente, hasta la Belleza Esencial.

"Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso, en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia." Éstas son palabras de Plotino.

Julio, 1909.

LA NOCHE DEL 15 DE SEPTIEMBRE Y LA NOVELÍSTICA NACIONAL *

Esa vieja hora de media noche que destella todavía sobre nosotros, con su brillo rubicundo, a través de los siglos.

CARLYLE

PRETENDE cierto crítico que estas entidades abstractas: *la ciudad, la gente,* no existen para el espíritu sino en concepto, ya que la vida de cada cual, por el simple hecho de su afluencia con la vida de otro, transforma a éste en personaje activo, singular, y lo arranca del montón anónimo; y ya que el medio, en general, considerado como una influencia sumada y colectiva de varios agentes, obra sin duda sobre nosotros, pero no ante los ojos de la conciencia, pues ésta sólo recibe datos de las cosas individuales. Y esto —que se decía para aplicarlo a algún novelista incipiente cuyo primer libro no dejaba impresión de la vida de la ciudad— no es mero subterfugio para defender torpezas técnicas. Sin duda que el joven novelista no hacía, al desentenderse de la gente, de la colectividad humana, de la ciudad, sino obedecer a la ley del menor esfuerzo, y de fijo que no se había puesto a definir especialmente las razones con que el crítico lo disculpaba. Éste, por otra parte, estaba muy en su papel al interpretar la tendencia subconsciente del autor. Pero ello no quita que el procedimiento discutido sea, de veras, un procedimiento de novelar tan conforme con las modernas tendencias, que a todos nos sobran razones para defenderlo. Cierto que Georges Rodenbach ha hecho la novela de Brujas, persiguiendo incansablemente la impresión de la ciudad en el ánimo y en el destino de un hombre, de modo sistemático en *Bruges-la-Morte,* y con un método más diluído, menos escueto, más elegante si se quiere, en *Le Carillonneur.* Pero, en verdad, ¿es la ciudad la que influye

* Inútil decir que hoy atenuaríamos los extremos y desenfados juveniles de estas páginas.—1925.

en los personajes de Rodenbach o son ellos quienes prestan a la ciudad sus atributos y sus bellezas interiores? La estética de los modernos se resuelve por lo segundo. Y hasta el proloquio vulgar que dice de alguien, por ejemplo, que *estuvo en París pero París no estuvo en él,* claramente muestra cómo en la convicción popular ha enraizado ya la idea de que todos van por el mundo a cuestas con su psicología y de que no hay París ni bellezas de París donde no hay ojos que lo vean o sensibilidad que las perciba. En "los seis libros inmortales de Jane Austen", hallaréis que los personajes cambian de ciudad y residencia sin que a la autora le ocurra describir impresiones o panoramas de los nuevos sitios. Los personajes siguen, para su problema interior y en sus manifestaciones externas (o, al menos, en aquellas que merecen consideración dentro de un arte que no es de realismo servil), iguales a lo que antes eran, idénticos a sí mismos.

Frecuentemente los novelistas sacrifican el arte en aras del color local. Lo que no pasaría si, convencidos de que la vida y la naturaleza también imitan al arte, según afirma Wilde, no se empeñasen en invertir siempre el sentido de la imitación. Los artistas debieran, por eso, imaginar bellas cosas, aun inexistentes, para que los antiguos intermediarios de las filosofías indostánicas, o los demiurgos del neoplatonismo alejandrino, o bien los modernos agentes de las *Ideas-Fuerzas* de M. Fouillée, se ocupasen en darles vida corporal.

En nuestra literatura nacional —particularmente me contraigo aquí a la novela— el color local y la imitación de la vida han producido un resultado funesto a todas luces: no hallaréis, o la hallaréis difícilmente, novela nacional en que no se describa esta festividad, la más cruda de todas: un 15 de septiembre en la noche.

Nosotros, como los atenienses, tenemos a orgullo el celebrar con discursos y poesías, año por año, los aniversarios de las hazañas patrióticas; para lo cual, dicho sea de paso, contamos con un inagotable caudal de oradores y poetas, que, como forzados a quienes por turno va tocando la prueba, no pueden menos de considerar la fiesta nacional como un compromiso amargo. Cosa que, al tiempo que envenena

el civismo, llena de "retórica" nuestras tribunas patrióticas, donde los tristes forzados hinchan poesías y oraciones como *hinchaba* perros el loco de que habla Cervantes. Nosotros, pues, año por año celebramos los aniversarios de las hazañas patrióticas. ¿Y era posible que los devotos del color local dejaran sin describir este rasgo tan característico, que parece dar a los libros carta de ciudadanía y pasaporte? Y entre todas las fiestas cívicas ¿cómo no habían de elegir la de más bulto, la de mayores dimensiones, la que se celebra en la plaza más amplia, aquella en que se grita más y más a deshora? Don Federico Gamboa nos ha dado un "15 de Septiembre".

Hasta Carlos González Peña, este joven de quien esperamos bellos frutos así que se libre de la influencia un tanto exclusiva de su maestro Zola, y de quien esperamos con agrado una prometida nueva novela; hasta él, que por venir en generación más reciente podría haber roto con tales rutinas, se ha creído obligado, en mérito de la verdad (no de la verdad artística por cierto), a describirnos la desabrida escena. ¡Como si el arte necesitase estas patrañas para cumplir con sus altos fines! ¡Como si la verdad artística no se guiara por otras leyes! ¡Como si el placer estético consistiera en el "frío placer que —dice Lessing— resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice"!

Este respeto de la *verdad vulgar* (más que la verdad exterior) es todavía una forma de literatura tendenciosa. Más acertados andaban, hace siglos, los escolásticos: pues ya el propio Sto. Tomás de Aquino y su muy ilustre y lejano discípulo Fray Juan de Sto. Tomás habían definido la teoría de *el arte por el arte*, de que nos pagamos tanto los contemporáneos, al decir que el arte no puede ser intrínsecamente malo, por cuanto toca sin remedio en la virtud (el bien del intelecto), ya que su bondad consiste en ajustar la idea a la intención.

Tales rápidas observaciones me sugería el corriente rumor de que este año ya no se celebrará, con festividad pública y grito desde los balcones del Palacio Nacional, la fecha del 15 de Septiembre. Y pensaba si con esto descansarían

los lectores, olvidados los novelistas de tan enojosa descripción. Mas ello es difícil: porque es tan cierto que el arte no imita lo existente y que se aprovecharía, si le fuere dable, de cosas de otros mundos y aun de otros universos, que apenas las cosas dejan de existir y se convierten en recuerdos o en leyendas (en algo menos imitable directamente que las existencias actuales, notadlo bien), cuando ya se las apropia como con derecho mayor, y más ahincadamente trabaja con ellas. Así, no bien habrá desaparecido la fiesta tradicional, cuando ya veréis, no sólo en las novelas, hasta en los artículos de los diarios, que no faltará quien todos los años se acuerde de *los buenos tiempos del 15 de Septiembre,* y se jacte de haber vivido en ellos: *Et in Arcadia ego.* Y la Noche memorable, convertida también en arma de los que siempre maldicen de lo nuevo por exaltar lo viejo, vendrá a ser, acaso, enseña para los descontentos de todo género. Y como se refugiaban los últimos gentiles a celebrar los ritos hereditarios —ya ridículos y adulterados—, habrá quienes todos los años se refugien, la Noche del 15 de Septiembre, no sé en qué aquelarre, no sé en cuál catacumba, a tañer una campana y a lanzar un grito.

*Agosto, 1909.**

* Publicado primeramente en *El Antirreeleccionista,* México, agosto de 1909.

HORAS ÁTICAS DE LA CIUDAD

(PRÓLOGO DE UN LIBRO)

HOY COMPONGO el prólogo de un libro que de seguro no he de ver publicado.

Cuando, una vez, me propuso cierto amigo que hiciera yo la crítica de mis propias obras, le respondí que sólo esperaba a escribirlas y a publicarlas; y él me aconsejó que escribiera la crítica de lo que tenía pensado escribir, porque ya había dado, seguramente, en mi defecto, que es comentarlo todo. Hoy ofrezco a la lectura un comentario de lo que no pienso publicar.

La *obra menor*, este género deleitoso del cual, pasados los tiempos, sólo tienen noticia los eruditos, pero que tan bien retrata la palpitante e interesantísima vida cotidiana; que ni siquiera tiene que ser sustanciosa o muy original, pues puede conformarse con ser redundancia de la misma vida; que apenas requiere un poco de buen humor para apuntar todos los días las insignificancias que inventamos; que es descanso para el ingenio y como baño de agua clara donde dejamos la rigidez que nos viene de cuidar estilos y sutilizar pensamientos; la *obra menor*, que suele ser la más humana y sincera manifestación de algunos escritores, y que divierte sin asombrar, interesa sin fatigar y sana en suma el espíritu, curándolo de posturas difíciles — no puede satisfacer a públicos inquietos y llenos de *literatura* en el pedantesco sentido que Verlaine daba a esta palabra.

Distínguese la obra menor no por ser menor en calidad propia, pues que puede, en su género, ser tan perfecta como las principales, sino porque supone la elección de fáciles asuntos, de temas sin trascendencia, y el estilo llano y despejado, por oposición a las obras en que los autores claramente dejan registrados sus más altos y ambiciosos esfuerzos. Y así, no puede decirse que los que tratan mal sus asuntos y escriben mal hagan solamente obras menores, porque

éstas tienen también su excelencia propia, y lo que las caracteriza de modo más inequívoco es la maestría y la holgura con que las trabajan los autores; donde se deja sentir que tienen potencialidad para asuntos de más grande valor y están adiestrados en ellos, sino que han querido descansar en cosas más breves y fáciles, seguros de que, al cabo, los lectores reconocerán la buena cepa de su ingenio, aunque no por las mismas cualidades de otros escritos, sí seguramente por la franqueza de la pluma, por la originalidad que apunta, inesperada, en medio del tema más trivial, por lo airoso de la narración y el desembarazo, en fin, de quien trae ya consigo cierta dosis de perfección latente y la va regando en todas partes. Así no es paradoja decir que ha habido, en los mejores instantes de las literaturas, autores que sólo escribieron obras menores, o por natural tendencia a lo ligero, o por la pereza de la pluma, o por la estrechez de los menesteres diarios que, no dejándoles vagar para dedicarse a otra cosa, apenas les proporcionaron espacio para decir humoradas y apuntar muy breves narraciones.

Es la *facecia,* el cuento breve como los de Juan Aragonés o los de Bebelius, un arquetipo de lo que yo quiero entender por *obra menor,* aunque muchos otros géneros pudieran clasificarse aquí. Pienso que ya os pasan por la mente los nombres de Boccaccio y de Margarita de Navarra, y que recordáis *decamerones* y *heptamerones* de aquellos que, en otros siglos, solazaron los ocios y divirtieron a monarcas y a cardenales; aquellos que el pueblo florentino, exaltado por la palabra de Savonarola y de Fray Domenico de Pescia, daba al fuego en hoguera pública. Y os acordaréis también de Erasmo y toda la literatura *paremiológica* o de proverbios, los *Dias Geniales o Lúdicros* (sobre los juegos de los muchachos), de Rodrigo Caro, la *Philosophia Vulgar* de Juan de Mal-Lara, los *Apotegmas* de Juan Rufo, y todos los muchos y entretenidos libros del *folklore.* Hasta los títulos de los viejos relatos indican cómo fueron escritos para desahogo del ánimo y contentamiento. Juan de Timoneda, el afamado librero valenciano a quien debe la literatura la recopilación del teatro de Lope de Rueda —que sin él acaso se hubiera perdido, pues que éste componía sus piezas de

memoria y sin escribirlas— llama a sus cuentos *El sobremesa y Alivio de caminantes*, dejando clara su intención de que se les narre a la hora del reposo, mirando los caminos de la venta y bebiendo vino; que sus cuentos, como él mismo dice, son "para recreación de la vida humana", "para saberlos contar en esta buena vida". Y notad que, en muchos casos, los que se dedicaban a género tan agradable y tan frívolo fueron varones doctos por extremo y capaces de mantener las tesis de Pico el florentino, y muchas veces hasta escribieron sus cuentos en latín.

Los ingenios cultos o los sencillos, los eruditos y el pueblo, siempre gustarán de estos libros: unos por los muchos jugos tradicionales que traen consigo, otros, tan sólo, porque tales libros son entretenidos y graciosos y que no desdeñan epigrama ni donaire alguno, por audaces que éstos aparezcan.

Pero quienes propiamente forman el vasto público —clase intermedia, artificial en sentimientos y en pensamientos, angustiada por prejuicios y reglas para obrar y pensar, anhelante hoy de clasificar autores en *intelectuales* y *no-intelectuales*— nunca podrán apreciar cabalmente las obras menores y creerán que no son géneros literarios ni las han escrito "literatos". El público medio como que detesta la sana alegría que ellas procuran.

Mas el temor de la algazara que habrían de provocar mis facecias no me detendría un punto en publicarlas, sino la consideración de que por ellas desfilan graves personajes que empiezan ya, con su vida, a estorbar la historia, y que siempre hay algo de impertinencia en presentar el aspecto chusco de las cosas serias y graves.

He querido recoger las fábulas que sobre aquéllos y sobre éstas andan por la ciudad. Creo, firmemente, que "toda villa es Atenas", siquiera a ratos. Y siempre he juzgado que el caudal que la vida ofrece a los escritores es, a través del tiempo, en igual grado sugestivo y valioso, aunque las modas intelectuales y las tendencias de cada uno vayan estrechándonos a considerar sólo limitados aspectos, distintos en las épocas y en los individuos. Imagino que un griego, resucitado en nuestro siglo, nos diría, sobre nuestro vivir actual, muy nobles e insospechadas cosas. Hasta en mi ciu-

dad y en mi tiempo se me antoja oír correr, por bocas de gentes y en las calles, chistes y gracias verdaderamente dignos de Atenas, porque concedo al pueblo de hoy la misma inspiración feliz para la risa que el antiguo nos demuestra en las comedias y en otras partes. La política, al cabo, es casi la única inspiradora de estos afortunados embustes —igual que en Atenas—, y ellos sirven, mucho más que largas disertaciones o las críticas embozadas (como en aquellas coplas de Mingo Revulgo, donde tan encubiertamente se censuró el gobierno de Enrique IV de Castilla), para mostrar la disposición espiritual, reflejar el instante histórico, y darlos después a las generaciones venideras, como herencia de regocijo que se perpetúa en los labios de los hombres, anima y enriquece las charlas, y es inagotable maná de decires populares, en forma de cuentos y discreteos deliciosamente malévolos.

Yo quisiera guardar en un libro lo más granado y florido de la buena charla popular, pero no la de mera imaginación, sino la que retrata situaciones públicas y opiniones de la ciudad, si bien con mayor recato que en aquellas *Coplas del Provincial* que los eruditos esconden a porfía. Tienen un alma las ciudades, y ella se revela hasta en sus maledicencias ingeniosas. Yo quiero guardarlas para deleite de muy pocos, escribiendo con diligencia las que por ventura lleguen a mi noticia, o enviando amigos alegres y discretos, a modo de mensajeros, a que me las busquen por las calles; y ofreciendo muy firmemente no entremezclarlas con invenciones propias. Porque en la primitiva y ruda pureza de estas ficciones se encuentra su particular virtud. Son como gritos del espíritu colectivo; son instantes de la vida social. Y, como las "mozas del partido", cuando nos tropiezan por la ciudad, nos llaman, nos hacen guiños, nos dicen cosas atrevidas y nos hacen reír aunque sea un instante.

Febrero, 1910.

DE LOS PROVERBIOS Y SENTENCIAS VULGARES

> El refrán corre por todo el mundo de boca en boca; según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allá vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina... Son como piedras preciosas salteadas por ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres.
>
> JUAN DE MAL-LARA, *Philosophia vulgar.*

> ...porque hay algunos tan presurosos del cuento o dicho que saben, que en oyéndolo comenzar a otro, se le adelantan o le van ayudando a versos como si fuera salmo; lo cual me parece notable yerro; porque puesto que le parezca a uno que contará aquello mismo que oye con más gracia y mejor término, no se ha de fiar de sí ni sobre esa certeza querer mejorarse del que lo cuenta, antes oírle y festejarle con el mismo aplauso como si fuera la primera vez que lo oyese...
>
> *Corte na aldea e noites de inverno.* FRANCISCO RODRÍGUEZ LOBO. Trad. de Juan Bautista Morales, cit. por M. Menéndez y Pelayo.

HAY MANIFESTACIONES eminentemente populares que alcanzan la gloria de que sólo las consideren las literaturas "distinguidas". Alguna virtud existe en lo que es tan extremadamente sincero, en todo aquello que asume aspectos de espontaneidad, cuando así se le dedican las más lentas, las más laboriosas, las más delicadas especulaciones literarias. Esa literatura media y abundante escrita para los públicos *prejuiciados;* la que sacia las necesidades mentales de las mayorías semi-ilustradas y toma por signo de distinción un artificio cualquiera (el que esté de moda), con lo que consigue, propiamente, revestir los caracteres del *aliteratamien-*

to —con ser término intermediario, es lo más alejado que pueda darse de los dos extremos: lo popular y lo erudito; al paso que éstos, como en el adagio, se tocan y se comunican, y al fin se entienden.

Porque ¿quiénes sino los varones más literarios se han empleado en el estudio de los refranes, de los adagios, los decires y los proloquios de todo género que, cuándo sentenciosos y cuándo burlescos, andan sazonando la diaria conversación de la gente?

Cuídanse los "literatoides" de huir todo lo popular (aun cuando ello adquiera, como suele acontecer en castellano, algunos extremos de belleza), e incurren con esto en el mayor de los *filisteísmos*, en fuerza de parecer exquisitos, el *filisteísmo literario;* y en tanto los eruditos y mayores artistas, desde el Alighieri en su libro *De Vulgari Eloquio,* como el Marqués de Santillana, como Erasmo, Juan de Mal-Lara, Sebastián de Horozco, Juan de Timoneda, Juan Rufo, Melchor de Santa Cruz, Cervantes, Quevedo y muchos más, caen con amorosa ansiedad sobre esta literatura profunda y humanísima de los que no saben leer; acopian proverbios y escriben cuentos donde los agrupan con cuidado, se deleitan con ellos y los estudian, sin temor a la burdeza de algunos (porque las naturalezas fuertes siempre han amado las palabras precisas), y quieren sentir, tras de su cadencia y sus maliciosas insinuaciones, algo como un testimonio vívido de la fácil bondad humana, del rico aliento de las generaciones cuajado en deliciosas sentencias. Donde el grande espíritu del pueblo español (para contraerme a nuestro caso) —cuya burla difiere tanto de la refinada y fría de los franceses cuanto va de la acogedora carcajada de Cervantes al agrio gesto y al latigazo de Flaubert— se derrama y vierte en la más franca de las alegrías y en la más sabia y más benigna de todas las *sabidurías de vivir.*

Un estilista de aquellos para quienes el *gay decir* consiste en restarse elementos de belleza y de armonía; para quienes un verso bueno no ha de llevar sinalefas ni asonancias (aun cuando ellas sirvan a la idea), y una buena frase no ha de sonar a verso (aun cuando suceda que un ritmo feliz explique más que muchas palabras); uno de estos que

borran de su pensamiento y de su corazón aquella mitad del universo que sólo podemos expresar por medio de voces asonantes, bien está que haya declarado cierta vez que no había de traer refranes a su estilo porque tanto era como matar la particular excelencia de sus discursos. ¡Ya se echa de ver que éste no entendía su idioma! Pero quienes busquen prestar a sus arquitecturas de ruidos los gallardetes, los festones, las cabriolas, las galas vivas y vistosas que es capaz de proporcionarnos el *libro natural;* quien quiera comunicar a su estilo un temblor humano, una de esas palpitaciones que anuncian la potente vida interior, ése, desdeñando los prejuicios del menguado "artificialismo" con una afirmación vital, sacará a puñados del arca profunda de los proloquios y los refranes, agitándolos como cascabeles junto a los oídos del sordo y lanzándolos como cohetes de luces, aun a riesgo de que ya la moda no quiera llamarle *literato*.

El pueblo que ha sabido crear el *romance viejo,* ese género de belleza incomparable y superior, al menos para mi preferencia, tuvo todavía fuerzas para enriquecer la charla de sus hijos con amenidades y sazones que son como joyas naturales, con un precioso caudal de "retraheres y brocárdicos", mejores en nuestra lengua, según ya se ha dicho, que en todas las otras.

Muchos adagios, ciertamente, anuncian ya una positiva cultura (como los de griegos y latinos, carácter por el que Juan de Valdés los distingue de los castellanos); pero los legítimos, los primeros, los que figuran en la recopilación que Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, compuso a ruegos del rey Don Juan, más bien dan señales de haber sido improvisados por repentistas de buen humor, a quienes el mucho trato humano había hecho agudos, y son, según explica el propio Marqués, los "que dicen las viejas tras el fuego". Juan de Valdés, en el *Diálogo de la lengua,* donde más de una vez se inspiró en la citada colección del famoso señor de Hita y de Buitrago, dice de los refranes castellanos, que "son tomados de dichos vulgares, los más de ellos nacidos y criados entre viejas tras del fuego, hilando sus ruecas".

Yo diré de mí que prefiero, a los que anuncian ya una

ciencia que no es la *humana* (como el muy conocido de *salirse por la tangente)*, aquellos sanos y vulgares que dicen:

A chica cama, échate en medio,
Aun non ensillades é ya cavalgades,
¡Con quién lo avedes quaresma: con quien non vos ayunará!,
Dueña que mucho mira, poco fila,
En luengo camino e en cama angosta se conocen los amigos,
El pan ajeno hace al hijo bueno, etc.

Aunque, ciertamente, los que revelan un conocimiento especial y lo ilustran, como los refranes de agricultura de los romanos, suelen ser agradabilísimos:

Mal agricultor será quien compra lo que la tierra le da;
Peor quien trabaja bajo techado, si el día está sereno y el campo [olvidado;
Es de buena economía dejar a la noche lo que estorba en el día.

El presbítero Sbarbi, en su monografía premiada por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1871, señala como fuentes de los refranes, o deja entender que lo son, sucesivamente, los libros sagrados *(quien abrojos siembra, espinas coge,* de San Mateo); los Padres de la Iglesia *(Todo lo vence el amor,* de San Jerónimo); el propio *Catecismo* de las escuelas *(¿Qué quiere decir cristiano?)*; los dichos de los sabios *(Dí mentira, sacarás verdad,* de Quinto Curcio); las divisas de caballería *(Ni del Papa beneficio, ni del Rey oficio*: armas de Medina del Campo); los poetas *(Con lo que Sancho sana Domingo adolece,* Rabí Dom Sem Tob, llamado *el rabí santo,* o *rabí Don Santo)*; las fábulas *(El parto de los montes; Están verdes, dijo la zorra)*; las anécdotas históricas *(Envaine Ud., seor Carranza)*; los cuentos populares, *fabliellas* o *contecillos (Con la intención basta;* son modelo los *rondalles* de Timoneda, aunque éste tiende a inventar por su cuenta el origen de cada refrán); las animosidades de terruños *(Ni hombre cordobés, ni cuchillo pamplonés,* etc., que corresponde a nuestro: *Mono, perico y poblano, no lo toques con la mano)*; el amor al lugar natal *(Qui non ha visto Sevilla, non ha visto maravilla; Qui non ha visto Lisboa non ha visto cosa boa,* que se hallan, en esta lección distinta

de la que trae Sbarbi, sobre los grabados de una vieja *Cosmographia* latina del P. Mérulo, *auctor damnatus,* a juzgar por una inscripción manuscrita que lleva la portada de mi ejemplar); los dichos de otras lenguas *(Cuando la barba de tu vecino veas pelar, echa la tuya a remojar,* del árabe); el trato social *(Al que quiera saber, mentiras en él; Dios me dé contienda con quien me entienda);* la filosofía vulgar y la higiene *(Quien oye consejo llega a viejo; Come poco, cena más, duerme en alto y vivirás);* el *arte cisoria* y la culinaria *(En la mesa se conoce la educación; Especia cocida, especia perdida);* y, por último, cierto gusto alambicado por la aliteración y el *sonsonete,* en que ya después insistiré.

Mas quiero desde luego notar que los refranes no son siempre tan cristianos como anhelaran los puristas y que en ellos, más que en parte alguna, se manifiesta cuán poco se le da al vulgo en achaques de ortodoxia. ¿Pues no es él quien ha dicho que *la pobreza es escala para el infierno?* Pues, ¿y los proverbios que rezan *piensa mal y acertarás, entre santa y santo pared de cal y canto,* y otras malicias? También sale en ellos a flote el espíritu de rebeldía tan característico del pueblo que ha cantado a Fernán González, a Bernardo del Carpio y al Cid (todos levantiscos). Ejemplo: *Para los desgraciados se hizo la horca.*

Quieren muchos decir que tienen los proverbios, los *pequeños evangelios,* grandísima utilidad práctica, y que sirven para orientar la conducta de la gente sin ley; pero yo mejor los entiendo como manifestaciones desinteresadas, independientes de móviles de acción, que nacen por una necesidad estética de reducir a fórmulas la experiencia (ciertamente), pero no para usar de ellos en los casos de la vida, sino para explicar y resumir situaciones ya acontecidas. Una necesidad puramente teórica de generalizar ha originado la mayoría de esas breves sentencias o consejos, y por eso casi todos son inmorales, o mejor amorales, aparte de que quieren más retratar *el mundo como es,* que no proponer otro *como debiera ser.* En tal concepto, son comparables a las máximas de La Rochefoucauld y los moralistas de su género, que sirven para conocer mejor el alma de los hombres, pero no para orientar la acción inmediata; que tienen carácter

teórico, y no de utilización práctiva. Refranes ni proverbios han servido nunca para regir la conducta de nadie. Se empeña el ya citado Sbarbi en que un joven fogoso se recatará en cuanto recuerde que *quien ama el peligro en él perece.* No lo creo, ni habrá quien lo crea. Cuando mucho sucederá que sus amigos, lamentando algún mal paso suyo, recuerden el dicho refrán, como para resumir o explicar lo ya acontecido. No sé quién ha dicho que la experiencia de la vida es inútil porque llega después del momento en que hubiera sido provechosa, y porque cada nueva situación es incomparable con las anteriores. Y la misión de los refranes es, en verdad, abreviar rodeos y explicaciones imprecisas, que ahorrarán a todos, dándoles los pensamientos ya formulados, la tarea de pensar de nuevo sobre situaciones ya resueltas, pero una vez que esas situaciones han *acontecido* o se han realizado. Los refranes, además, se contradicen unos a otros. Decir que los refranes rigen la conducta o pueden regirla es cosa pueril, y yo mantengo que sólo sirven para narrar, para explicar, para discutir. El refrán no tiene más fin que servir a las conversaciones e ilustrarlas. Hasta lo ayuda en ello aquella tendencia a generalizar lo individual, que ya apunté arriba como motivo de "amoralidad". Los refranes son manifestaciones estéticas. ¡Lástima da que se empeñen en buscarles otra justificación!

Ni podría ser moral, por otra parte (aun cuando sea psicología y de la mejor, de la indiscutible, de la axiomática), la sincera declaración de los casos del mundo, que nunca se han podido ajustar bajo sistema finalista alguno. Y, cuando esto no bastara, ese *anonimato,* esa inconsciencia con que germinan los refranes, como si fueran una condensación del vaho de los hombres, nos pone en desconfianza respecto de su rigidez moral. Además, los refranes destruyen por sí solos, y echan a rodar toda esperanza en cuanto a su utilización ética, cuando también dicen: *Nadie escarmienta en cabeza ajena.* Pues si esto es verdad, no anduvo muy perdido el sevillano Juan de Mal-Lara en llamarles *philosophia vulgar* (y no *ethica vulgar),* porque lo único que sí realizan a maravilla es declarar el concepto del mundo que tiene el pueblo. Y ni Sancho, el hombre de más dichos que puede imaginar la fan-

tasía, usó nunca de su destreza más que para disculparse, pero nunca para decidirse a obrar.

Interviene, por último, en la formación de los proverbios un sentimiento lírico, innato en el espíritu popular y que hace que todos prefieran hablar en verso y no en prosa. El aire de canción de algunos proverbios (y esto ya es sabido) es la única explicación de su existencia. Ya es el ritmo puro lo que los hace pegadizos, o ya una aliteración, una traslación de sentido, un equívoco de vocablos, que, en el fondo, deslumbran siempre a los sencillos. Ejemplos: *Horozco, no te conozco; Ser el pagano.*

En los juegos de los muchachos se perpetúan estos dichos en cantidad, acompañados con cierta tonada monótona, a compás de la cual giran todos dándose las manos:

A estira y afloja perdí mi caudal,
a estira y afloja lo vuelvo a encontrar.

Para penetrarse bien de lo que afirmo, fuerza es distinguir, en la literatura *paremiológica,* dos especies: una de ellas es la que he tratado y está ya bastante definida para mi objeto; en la otra hallamos esos proverbios que no tienen de popular sino la forma y son obra calculada y medida de los escritores y los poetas. Para mejor distinguir, bastaría comparar la ya mencionada recopilación del Marqués de Santillana con sus *Proverbios de gloriosa doctrina e fructuosa enseñança,* donde la prédica moral es evidente, hasta por ser, como son, consejos de un padre a su hijo:

Fijo mio mucho amado,
para mientes,
e non contrastes las gentes,
mal su grado:
Ama e serás amado,
e podrás
façer lo que non farás
desamado.

Como ilustración y curiosidad, contaré algo que aconteció hace poco en mi ciudad natal. Al lado de Monterrey y sobre el potrero de las lomas del Sur, estaba situado un de-

pósito de pólvora, un *polvorín,* muy cerca del cual vivía, con su familia y su pequeña hacienda (caballos, cerdos, gallinas y perros), el encargado de cuidarlo. Un día aconteció, por no se sabe qué abandono, que estallara toda aquella pólvora; con lo que, naturalmente, desaparecieron el polvorín, la casa del encargado, éste y toda su familia y sus animales. Como el estallido fuera tal, que hasta en la ciudad llegó a sentirse, luego acudió la gente a averiguar lo que sucedía. Y lo que sucedió fue que sólo hallaron, único resto de aquella colonia, ¡un gallo! desplumado, aporreado y hecho una lástima, pero vivo y todavía capaz de seguir viviendo. Los diarios de la ciudad comentaron el caso jocosamente; y desde entonces, siempre que en Monterrey se trata de ponderar las astucias o la impenetrabilidad de los que salen incólumes del peligro o sobreviven a las catástrofes, se dice: *éste es como el gallo del polvorín.*

En todo México tenemos ejemplos de casos como éste y como todos los apuntados. Si mi ventura me lo concede, otra vez volveré sobre ello con estudio y mayor aliento.

Junio, 1910.

II

CAPÍTULOS DE LITERATURA MEXICANA

Noticia

Bajo este título —nuevo en la serie de mis libros— se recogen aquí todos aquellos ensayos y artículos, referentes a las letras o a los escritores mexicanos, que hasta hoy andaban dispersos en folletos, revistas, o tal vez inéditos. Siguiendo las normas aprobadas para la presente edición, todas las demás páginas sobre México ya incorporadas en otros tomos se dejan en el sitio donde aparecieron primeramente, aunque sean de asunto semejante.

En la "Carta a dos amigos" *(Simpatías y diferencias,* 2ª ed., 1945, vol. II, pág. 343), todavía declaro que me resisto a recoger estos trabajos y que merecerían ser reescritos. Pero cada una de mis épocas literarias tiene sus derechos, y yo no puedo falsificar mi pasado.

LOS *POEMAS RÚSTICOS* DE MANUEL JOSÉ OTHÓN

Noticia

Conferencias / del / Ateneo de la Juventud. / Antonio Caso: / *La filosofía moral de Don Eugenio M. de Hostos.* / Alfonso Reyes: *Los "Poemas Rústicos" de Manuel José Othón.* / Pedro Henríquez Ureña: *La obra de José Enrique Rodó.* / Carlos González Peña: *El Pensador Mexicano y su tiempo.* / José Escofet: / *Sor Juana Inés de la Cruz.* / José Vasconcelos: / *Gabino Barreda y las ideas contemporáneas.* / México, / Imprenta Lacaud, Callejón de Santa Inés, 5. / 1910.—4º, 166 págs. Págs. 7-8: Explicación, sin título, sobre estas conferencias. Págs. 9-166: Texto de las conferencias. (De las págs. 35 a 60, la conferencia de A. Reyes, firmada en 15 de agosto de 1910.) Final: Tres páginas en que se da cuenta de la lista de socios del Ateneo —fundado el 28 de octubre de 1909— y las mesas directivas de sus dos primeros años.

La conferencia fue reproducida, con otros estudios sobre Othón, entre los preliminares de las *Obras de Manuel José Othón* publicadas por la Secretaría de Educación Pública y al cuidado de S[alvador] N[ovo], México, 2 vols., 1928.

Tanto esta conferencia como la siguiente sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix,* aunque conocidas antes que las *Cuestiones estéticas,* son de elaboración posterior.

"Esta conferencia merece ya algunos retoques, pero veo que todavía se la cita y se la acepta en lo esencial" —he escrito en la *Historia documental de mis libros,* II *(Universidad de México,* marzo de 1955, pág. 2, col. 1ª). Dejamos a otros los retoques. También me he ocupado de Othón en *Pasado inmediato* (México, El Colegio de México, 1941, págs. 37, 78, 151 y 186), en la carta a don Joaquín García Monge que publiqué en el *Repertorio Americano,* San José de Costa Rica, 22 de enero de 1938 (reproducida en el libro *De viva voz,* México, Stylo, 1949, págs. 38-41), en el ensayo "De poesía hispanoamericana" *(Pasado inmediato,* 1941, págs. 78-79) y en cierto fragmento de mis memorias literarias aparecido en varias revistas, aún no recogido en volumen, y que lleva por título: "Un padrino poético".

LOS *POEMAS RÚSTICOS* DE MANUEL JOSÉ OTHÓN

HACE pocos años, se extinguía silenciosamente una existencia tan callada, que casi contrasta tanto silencio con el eco del rumoroso duelo que corrió por todo el país. Así, pareciera que aquel hombre humilde, Manuel José Othón, hubiese empleado la vida en sofocar las bocas mismas del entusiasmo, las cuales más tarde, libres ya del respeto que antes las tenía selladas, manaron abundantemente los ríos de una emoción larga y contenida.

A la muerte de Othón respondieron, por todo el país, el llanto de los poetas y las oraciones fúnebres de ritual; pero, en lo profundo de los ánimos, para quienes teníamos ya el hábito de su presencia y su trato y que le asociábamos, tal vez, al coro de nuestros recuerdos familiares, hubo además como una sublevación, un anhelo de afirmar la perennidad del amigo, la inmortalidad del poeta. Por donde formamos la intención de alzar, sobre la tumba reciente, un monumento, al menos para la fantasía, aplicando nuestras fuerzas a la consagración de nuestro poeta, y recordando a quienes quisiesen escucharnos que nos falta todavía dedicarle un vividero tributo.

En la paz de las aldeas gustaba Othón de pasar la vida, donde es más fácil salir al campo y descuidarse de todo aquello que sólo accesoriamente nos ocupa. Cuando el trato humano estrecha poco, cuando el roce social apenas se hace perceptible, más holgadamente viaja el espíritu en sus contemplaciones; y, desvestido el ánimo de todo sentimiento efímero, vuelve a su profundidad sustantiva, toma allí lo esencial, lo "desinteresado", lo indispensable de las imágenes del mundo, y vuelca sobre el espectáculo de la naturaleza el tesoro de sus más hondas actividades, la religión, el deber, el gusto o el dolor de la vida.

La existencia de Manuel José, por otra parte, según era su descuido por las cosas exteriores y según era su hábito de ensimismamiento y de éxtasis, parece más desligada aún

de la realidad accesoria por aquel maravilloso don de olvido que le conocimos todos y es ya proverbial, a cuya merced el poeta pasó por la tierra como un personaje de capricho, con el despilfarro de un desdeñoso, con la torpeza de un inocente, con la grande y dominadora sencillez de un justo. Todo lo cual le permitía, retraído a sus soledades rústicas, conservar, en tiempos de escepticismo, la creencia tradicional, con facilidad y pureza, como la aprendió en el libro doméstico, en la casa y en la escuela. Y así, su labor poética, nacida toda de fuentes tan serenas, hija de los sentimientos fundamentales, es en general casta y benigna, salubre como campesina madrugadora, firme como labrador envejecido sobre la reja, santa y profunda como un himno a Dios en el más escondido rincón de alguna selva.

Hay un libro de Manuel José Othón, el primero de que yo tengo noticia, el cual, más disimulado aún que no pregonado por un lacónico título, *Poesías,* nos ofrece las confesiones de una adolescencia romántica, muy dignas ya de nota si ha de tomárselas por señal o promesa de mejores frutos; aunque el libro en sí nos aparezca aún algo indefinido y hasta informe. Hay, empero, en aquellos versos de un muchacho, donde las primeras caricias de la vida y el alborozo de la inteligencia y la sensibilidad que van despertando se expresan en calurosas manifestaciones de ansia y de vigor desbordantes; hay, empero, versos y estrofas que le habrían valido desde luego mayor renombre, si mayor boga hubiera alcanzado este primer libro. Pero de tal daño aparente resultó una positiva ventaja, porque así la gente sólo conoció al Othón de los *Poemas rústicos,* cuando ya se ofrecía dispuesto para las obras perdurables.

Seguir el proceso de un espíritu, asistir a las varias vicisitudes de toda una existencia mental y reconstruirla más tarde, será muy entretenida tarea para los críticos, muy grata empresa y ejercicio a todas luces muy provechoso; pero los públicos prefieren las realizaciones a las promesas, y de modo natural se dejan ganar por la seducción de los autores que aparecen inmediatamente perfectos. Othón en sus *Poemas rústicos* (ya que sólo es conocido por ellos), como Heredia en sus *Trofeos,* cobran una mágica virtud al presen-

tar, como obra primera, un libro ya definitivo. Parece que ofrecieran así sus realizaciones artísticas limpias y aseadas ya de los retazos, recortes y limaduras que se han quedado en el taller, y gustásemos en sus versos el encanto de las producciones sin haber conocido nada de las amarguras y espasmos del alumbramiento. El mismo Othón, por otra parte, diríase que intentara borrar el recuerdo de su libro anterior, cuando tanto insiste, en el prólogo de los *Poemas rústicos,* sobre que éste es el primer volumen de los cuatro que habían de integrar su obra lírica.

Quien se echase a buscar, entre los papeles que dejó el poeta —pues en cierta carta personal he visto yo índices de los otros libros—, quien lograse acabalar los otros tres volúmenes que nos faltan, los *Poemas del odio,* los *Poemas brutales* y alguno otro cuyo nombre no he tenido la fortuna de conservar; los cuentos dispersos en las hojas periódicas, los dramas, un fragmento de autobiografía que sé yo que ha dejado escrito y se llama, si mi memoria no yerra, *Vida montaraz;* y tantas otras obras sueltas que ahora conservará, sin duda, la esposa del poeta, haría seguramente obra de gran precio para la literatura nacional. Bien podía el Estado de San Luis Potosí, tierra natal de Othón, tomar para sí ese cuidado, si ya es que la capital del Estado de Jalisco no reivindicara tanto honor, toda vez que en la portada de los *Poemas rústicos* hay una dedicatoria que dice: *A la ciudad de Guadalajara,* y más adelante estas palabras: "Consagro este primer volumen de mis obras líricas a la capital del Estado de Jalisco, porque en ella están vinculadas las más hondas afecciones de mi alma, pues de sus hijos he recibido, hasta hoy, los pocos bienes y las únicas grandes satisfacciones que han alegrado mis días."

Por ahora, dado que las obras en prosa y las dramáticas no entran en el cuadro de esta conferencia, he de limitarme a los *Poemas rústicos* y a tal cual otra poesía más tarde publicada en *Revista Moderna.*

Desde el prólogo "Al lector" hay ya en los *Poemas rústicos* algunos rasgos dignos de nota: es curioso observar, desde luego, ese ademán de seguridad viril con que se presenta el poeta. Benvenuto Cellini abre sus memorias diciendo que

todos los hombres de experiencia debieran escribir su vida, pero no antes de los cuarenta. Nuestro Manuel José piensa lo propio respecto a las labores poéticas, y se cree en el deber de dar su obra al público: "Fiel a mis principios, juzgo que es ya tiempo de cumplir este deber, puesto que he traspasado, con mucho, *la mitad del camino de la vida.*" Lanzar un libro no ha de ser, pues, capricho o entretenimiento, sino que él lo reputa por ley. Poco más adelante dice que su obra lírica constará, en junto, de *cuatro* volúmenes. ¿Cuatro precisamente habrían de ser, y no más? ¿Y cómo podría él preverlo? Una afirmación de este género nos hace creer que el poeta da ya su vida por terminada y sólo está ordenando lo que dejó. Tanta seguridad anuncia una espantable disciplina, o la absurda prefijación de un plan absolutamente innecesario.

Es este prólogo una profesión de fe, una defensa de la aristocracia del arte y un elogio de la inspiración personal, absolutamente sincera, impenetrable siempre al vulgo.

> La Musa —dice— no ha de ser un espíritu extraño que venga del exterior a impresionarnos, sino que ha de brotar de nosotros mismos... el artista ha de ser sincero hasta la ingenuidad... el Arte es religión... el Arte ha sido y debe ser impopular, inaccesible al vulgo... es preferible que nadie (hablo del vulgo, del *vulgo vestido*, entiéndase bien), absolutamente nadie comprenda a los artistas, a tener la irreparable desgracia de saber que una estrofa, una melodía, un cuadro o un bloque nuestros están en los labios, en los oídos, en la memoria, en la oficina o en el *boudoir* de damas frívolas, de letrados indoctos, de escritores ignaros y de jóvenes sentimentales, susceptibles de conmoverse hasta las lágrimas ante las incipientes manifestaciones de un arte espurio.

Esta misma aversión a la ignorancia quiero yo verla revelada hasta en el capricho de citar a la cabeza del tomo un trozo de la *Égloga IX* de Virgilio, pero sin ordenar los versos según la forma habitual de imprenta, sino colocando las palabras seguidas como si de prosa se tratara. No faltó quien se escandalizara del caso y creyera que, por sólo eso, la cita, que es impecable, estaba errada. En la pieza teatral *El último capítulo*, cuadro que pertenece a la ya muy copiosa literatura inspirada en motivos cervantescos y particularmen-

te en el *Quijote*, y que agrada por cierto sentimiento sutil difundido allí de manera casi musical (aun cuando Othón, en general, no haya cultivado el género dramático con igual éxito que la poesía lírica, y ya que esta obra pertenece mejor al género lírico, a pesar de la forma dramática o teatral en que se la quiso presentar), aparece una nota final, manifestación del mismo escozor que, por lo visto, le provocó siempre la ignorancia, la cual dice así:

> En el curso de esta obra hay frases, oraciones y cláusulas enteras de las de Cervantes y Avellaneda, así como de escritos de su tiempo a ellos referentes. El autor no ha creído deber notarlas por medio de comillas o letra cursiva, porque, para los que están familiarizados con aquellas lecturas, no es necesario; y para los que no las conocen, lo juzga completamente inútil.

El prólogo continúa diciendo:

> Todos los cantos que publico y que publicaré los he sentido, pensado y vivido muy intensamente y han brotado de las hondonadas más profundas de mi espíritu... Y con esto acabo, encomendándome a la gracia del lector, que, si la de Dios no me falta, he de dar fin y remate a la tarea que me impongo, si no para mayor gloria del Arte, sí para perpetuo descanso de mi ánima.

En estas frases salteadas se resume la sustancia del prólogo, y por esta prosa, clara y amena, reminiscente, empezarán a apreciar los entendidos la buena cepa castellana de nuestro poeta. La cual no sólo es condición de estilo, sino tanto como esto, y aun más que esto probablemente, temple especial del alma y facultad especial de sentir el aspecto poético de las cosas, menos por lo fantástico que por lo verídico, menos por lo imaginario o soñado que por el apremio inminente de la realidad, precipitado todo en el ser bajo la forma de verdades morales y de místicas aspiraciones. Pero si en este prólogo la sobria dignidad del poeta aparece un tanto confundida con esquiveces duras y cortantes, fácil es convencerse, hojeando un poco más el libro, de que aquello no es sino una actitud, inevitable ante los públicos, de quien estaba hecho a confesarse directamente con su Dios.

Leamos el primer soneto del libro: *Invocación*. Allí se resume el símbolo de la obra, y éste resulta tan claro y tan evidente como era de esperarse. La obra poética será enteramente personal y lírica; será la expresión de un alma en lo que tiene de fundamental el alma de los hombres, y nada más:

> del alma que, nutrida en los dolores,
> abrasa el sol y el desaliento enfría.

¡Como todas! Este arte no va a ser arte de excepción y, por eso mismo, si el poeta, expresando emociones tan inmediatas y pensamientos tan sencillos sabe distinguirse de todos, será un alto poeta por el mayor mérito concebible: por el poder innato, por el don que ni se aprende ni comunica y que es concedido como la gracia, de recibir los pasajeros signos del mundo con grande resonancia interior, y de traducirlos, inmediatamente, en nobles palabras.

> ...que resuene en tu canto inmensamente
> tu amor a Dios, tu culto a la Belleza,
> alma del Arte, y tu pasión ardiente
> a la madre inmortal Naturaleza!

Así, pues, el poeta no va a cantar bellezas transitorias como las que surgen de una moda, de una manera especial de sabiduría o de cierto ensueño de reminiscencia con que el tiempo va decorando las épocas y los monumentos. Su poesía será toda elemental, fundamental; ni quiere contar con más medios que los eternos principios del placer y el dolor humanos, y así, voluntariamente, al iniciar el libro, se amputa las alas del artificio para obligarse a caminar sobre el suelo, como sus hermanos.

Mas antes de comenzar el análisis de este libro, bueno será considerarlo objetivamente, por la "emoción narrativa" que produce no menos que por su valor técnico, para salvar de una vez el escollo de las disertaciones en punto a retórica y tomar, de paso, elementos con que combinar después la definición del poeta.

El poeta se presenta siempre ante el espectáculo de la naturaleza, ante un paisaje rústico; y esto es lo que explica el

título del libro y la traza de bucólico que algunos han creído encontrarle. Está el poeta extasiado ante los crepúsculos y se despersonaliza en uno como panteísmo espectacular, describiendo todo cuanto mira (como en *Paisajes*, por ejemplo, en *Ocaso* y algunos otros lugares); o bien la descripción se mezcla con un temblor de sentimiento que la nubla y llena de ensueño —y entonces los paisajes aparecen vistos a través de un velo de lágrimas, como en el *Angelus Domini*—, o ya el paisaje va, poco a poco, acercándose al espectador (como en el *Psalmo de fuego* y los *Crepúsculos)*, y cambiándose en decoración del espíritu, hasta terminar en uno de esos gritos surgidos de las "hondonadas interiores" de que nos hablaba el prólogo:

...El tordo canta
sobre los olmos del undoso río;
el hato a los apriscos se adelanta.

Flota el humo en el pardo caserío,
y mi espíritu al cielo se levanta
hasta perderse en Ti... ¡Gracias, Dios mío!

Otras veces anda el poeta recorriendo montes y campos, y recoge sobre su alma todas las emociones campestres de un día tropical, como en el celebrado *Himno de los bosques*. Empieza éste con una emoción edificante de soledad rústica; el poeta, como en el *Alastor* de Shelley, está aislado en la naturaleza. Camina, mira, aguza el oído, y los versos van entonces diciendo, con brillantes onomatopeyas, la música espléndida del campo, el mugir de bueyes, los gritos de los guacamayos y de las urracas, el zumbido de los insectos en la siesta, el crascitar de los cuervos y los crótalos de las víboras, el himno, *a toda orquesta,* de los pájaros salvajes, y los resoplidos súbitos de la tempestad, y el fresco aguacero sobre la tierra dormida de calor, el chorrear de los regatos por las barrancas, y, a la hora del *Angelus,* el descanso de la naturaleza ante el crepúsculo, previniéndose a la paz nocturna con el coro de grillos, y el sonoro acento de la noche fundido en una cristiana oración: *¡Salve María!*

En el *Poema de vida* la descripción se aplica a deducir un concepto de perennidad en la naturaleza:

Si tan helada soledad impera
en el mar, en la tierra y en el cielo,
si ya no corre el límpido arroyuelo
ni se mece el rosal en la pradera.

¡Ah! no pensemos que la vida muera.
. . . .
Una inmortal resurrección espera...
Nada sucumbe...

Más allá, en el *Procul negotiis*, el poeta expresa su regocijo de bañarse en el campo, sencillo placer por el que da gracias a Dios, no sin que se le escape una lágrima por "las muchas tristezas de su vida". Regresa por la tarde a la aldea, y se recoge junto al fogón, formando para el día siguiente este sano propósito:

cuando entonen los pájaros la diana,
del pobre hogar saldré con firme paso,
a bañarme en la luz de la mañana.

En los sonetos de la *Noche rústica de Walpurgis* la descripción, siempre admirable, toma un giro trascendental, y el aliento de la noche y la voz de las cosas van despertando, mientras duerme el hombre, vigila el perro y el gallo alista su clarín. Es éste el más vasto poema de la colección, y en él se realiza, por el conjunto armónico de todas las voces naturales, la noche, los árboles, los fuegos fatuos, las estrellas, la campana y hasta un tiro que turba súbitamente el sueño del bosque, una impresión "wagneriana" de concierto ideal, en que confluyen las particulares excelencias de las cosas, ya en música, como en *El ruiseñor*, ya en simbolismo como en *Las montañas* y *La sementera*, ya en regocijo como en *Lumen*, ora en el misticismo de *El bosque*, o bien con las vibraciones luminosas del *Harpa*, soneto en que se representa un árbol sacudiendo el tupido follaje y tañendo, así ("músico del silencio", diríamos con Mallarmé), los rayos de luz que lo penetran. Se alcanza, pues, merced al destello fundido de las bellezas particulares, una belleza universal que nos transporta, en visible ascensión, desde los efímeros

deleites del mundo hasta la contemplación extática de los arquetipos.

Pero inútil sería seguir recordando los versos de Manuel José Othón a quienes *deben* conocerlos tan bien. Sólo quiero señalar que la descripción se resuelve allí constantemente en misticismo o interpretación metafísica de las fuerzas del mundo. Mas hay poesías enteras donde la descripción sólo existe por sí indudablemente, y cuyo mérito es altísimo, porque en ellas el paisaje mexicano está retratado como en ninguna parte, y el ruido agrio del campo, con rechinar de carretas, cantos de labriegos y gritos de pájaros, nos zumba incesantemente al oído, por raro caso de evocación. A esto se añade una sensibilidad tan extrema y tan comunicativa que, después de conocer el libro, si releemos aisladamente algunos versos ("Llena el agua los surcos del sembrado. . ."), de pronto creemos sentir la caricia fresca del manantial y nos reaparece todo el paisaje. El poder de evocación auditiva es extraordinario y de lo más vigoroso en nuestra lengua. Quien quiera convencerse de ello, que recite en voz alta el *Himno de los bosques*, el *Angelus Domini*, el soneto *Vespertino* de *Procul negotiis*, los de *Frondas y glebas (Orillas del Papaloápam* y *Una estepa del Nazas)*, el *Poema de vida*, donde sobresale, a este respecto, aquel verso que no resisto a la tentación de citar: "La parda grulla en el erial crotora".

¡Y tantos otros! Porque habría que citarlos todos. Si hay libros que produzcan la impresión de cosa unificada, orgánica, éste es uno de ellos. La concatenación sabia de las estrofas y la fluidez perfecta del verso, que parece, en ocasiones, fundirse en una sola palabra, ayudan poderosamente a la armonía. Y así, como realización lírica, los versos de Othón, cuya sonoridad ha de buscarse con los oídos y no con los ojos ni con rayas de lápiz en las sílabas acentuadas, merecen también alto puesto en la antología española. Los rasgos de color tampoco escasean: "las muchachas de la azul cisterna", la malla "verde y azul" de la yedra, las luces de la aurora, el brillo de los luceros, las amapolas rojas, el albo vellón de las ovejas y su "roja lengüecilla" como "amapola sobre el lino", los maizales dorados, la "sangre de Pan" y la "leche de Afrodita" en alguno de los *Sonetos paganos*, y

en la desgarradura del cielo nublado, un rayo de oro que "vacila y tiembla", y todo el soneto del *Río* en la *Noche rústica,* son otras tantas maravillas de luz y de color.

Como rasgo de aquella poética virtud, la "gracia", entendiéndola en el más noble sentido, bastará recordar las espigas dobladas por la tempestad, "que han derramado por la tierra el grano". La factura de los sonetos merece todos los elogios. Los dedicados a *Clearco Meonio,* los *Paganos* y algunos más, aun cuando se separen, por otra parte, del tono general de la obra, muestran una absoluta maestría en la forma.

La técnica de Manuel José Othón es clásica, rica de reminiscencias y evocaciones; ofrece uno de esos fenómenos de rejuvenecimiento y adaptación de la lengua poética del siglo de oro, de que sólo han dado ejemplo, en la actual poesía castellana, Rubén Darío por la elegancia de la sintaxis y Eduardo Marquina por cierta metafísica de excelente cepa.* Othón suele usar de la mitología antigua en varias ocasiones, pero sólo para resumir alguna idea poética en una fórmula precisa; no la usa para adornarse con ella, sino para explicarse con ella alguna vez. Así, vuelve en sus poesías, constantemente, el nombre de Pan, y así la ideología cristiana se mezcla, en gallardo consorcio, con las interpretaciones míticas de la naturaleza que nos legaron los griegos, realizándose aquel prodigio que él mismo explicó en una poesía de publicación póstuma:

> Y endulzo el amargor de mi ostracismo
> con miel de los helénicos panales
> y en la sangrienta flor del cristianismo.

Nótese la admirable intuición para caracterizar así, por la miel, el paganismo, y el cristianismo, por la sangre.

Sin embargo, en medio de tanta belleza técnica y formal, muy claro se deja ver que la misión de ese libro no es puramente retórica, ni aun en el mejor sentido del vocablo. No hay en él innovaciones ni audacias de nuevas formas; a tal punto que, cuando salió a la luz pública, hubo quien advirtiera que todos los poemas usan "metros viejos". Más bien

* El Marquina anterior a los éxitos teatrales.—1925.

que innovación hay recordación, hay reanudación de una manera y de un estilo suspendidos por las escuelas románticas. Manuel José Othón conocía sus clásicos y era entendido como muy pocos en su oficio; pertenecía a esa raza de artistas (porque hay otra desgraciadamente), que hacen capítulo de honradez el conocer bien los elementos de su arte y cuanto con ellos se relaciona. Cuando el clasicismo, o la tendencia al clasicismo más bien, se manifiestan por efectos momentáneos, por rebuscas y contorsiones del pensamiento, lícito es dudar de la ciencia de los poetas; pero en Othón cada verso y cada palabra suenan a cosa rancia, porque aquéllos resucitan la música de los mejores poetas españoles y éstas recobran su significación prístina y castiza.

Sin embargo, repito, los versos de Manuel José Othón tienen sobre todo una "misión poética". En esto difieren acaso de los de otro alto poeta mexicano, tan alto como él en cuanto a la forma y la técnica. Ya entenderéis que quiero referirme a Monseñor Joaquín Arcadio Pagaza (Clearco Meonio), que tiene afinidades muy grandes con Manuel José Othón. Entre ambos, según lo acusan las dedicatorias, hubo un verdadero comercio de relaciones literarias.

Grave ignorancia de lo que sea, precisamente, la poesía bucólica, y una tendencia a reducir las manifestaciones artísticas a su fórmula más cercana, por tal de clasificarlas prontamente (cosa a todas luces más sencilla que definirlas), han hecho que, en repetidas ocasiones, se declare a nuestro Manuel José Othón poeta bucólico, y se le consagre, con manifiesta inoportunidad, todo un desfile de pastores de idilio y de nombre arcádicos resucitados en su honor. Y bien: si por poesía bucólica ha de entenderse la que gusta de describir el campo y toma pie en el sentimiento del paisaje natural para llegar por allí a la expresión de todo sentimiento; la que no se pára tampoco en la mera descripción campestre, salvo hasta donde ella sirve para el desahogo poético, la poesía de Manuel José Othón es poesía bucólica. Mas si por esto hemos de entender la que tiene por principal y único fin la narración de la vida de los pastores, y no tanto de los pastores reales cuanto de los de aquella fingida Arcadia,

habitadores "de los campos que huelen a ciudad", y que todo el día pasaban en concursos poéticos para ganar el vaso o la oveja, cuando no en llantos y desesperaciones de amor, del todo contrarios al modo como tales gañanes suelen acallar sus impulsos, entonces la poesía de nuestro poeta no será bucólica; afortunadamente, no será bucólica. Al paso que la primera deducirá, de la perpetua renovación que cabe en las grandes leyes naturales, una constante agitación del ánimo, siempre sorprendido ante el mundo, y del noble espectáculo de la cosecha y de la siega el sentimiento de nuestro afanoso vivir, mereciendo, por eso, el respeto que nos merece todo cuanto atañe a lo profundo de las aspiraciones humanas, la segunda, en verdad, siempre ha mostrado y en todo tiempo el estigma de lo artificioso y falso. Así, no es mucho que ésta haya alcanzado su mayor desarrollo con aquellos alejandrinos del Museo y de la Biblioteca que de todo entendían y de todo sabían menos de la vida y del mundo. Recordad, si no, cómo reducían la descripción de un estado amoroso al relato de los amores célebres en la historia o en la fábula (defecto notable hasta en Calímaco, el mejor acaso de los elegíacos), y reducían la interpretación de los poetas a la corrección material de los manuscritos. El Museo y la Biblioteca de Alejandría, según la pintoresca expresión de Coauat, daban imagen de un monasterio medieval con todas sus dependencias. Allí los sabios se refugiaban con el deliberado propósito de ignorar la vida, ¡los mismos que habían de escribir diálogos entre pastores amorosos! Y a tal punto lograron irse "artificializando" y pervirtiendo que sólo Teócrito se salva, en medio del indiscutible amaneramiento, por su sentimiento de la naturaleza y cierto modo de entender el amor, aunque, claro está, modo muy impropio de pastores. Exactamente lo mismo puede repetirse para el Virgilio de las *Églogas*. En cuanto a "la vida del campo" que, según nos dicen, encomió Horacio, y cuyos conceptos han masculado hasta el fastidio las literaturas, curiosísimo es notar que su *Beatus ille* no está escrito propiamente con propósito "campestre", sino, a juzgar por la última estrofa, con propósito irónico. Tras del elogio casi virgiliano del campo, nos encontramos, súbitamente, con estas palabras desconcertan-

tes: "Habiendo hablado así Alfio el usurero, con la prisa de hacerse luego campesino recogió, por los Idus, todo su capital del comercio, . . .y hacia las Calendas volvió a imponerlo." Lo que parece haber sucedido es que este perfecto artífice, aun elogiando el campo sólo de paso y como en broma, no pudo desistir de hacerlo superiormente. Es cierto que él gustaba de vivir en la casa de campo que le había obsequiado Mecenas, pero más bien obedeció esto a su deseo de aislarse del vulgo romano, siempre en acecho de sus menores palabras y convencido siempre de que Mecenas y él manejaban los secretos de la política.

En cuanto a la tendencia bucólica de los italianos del Renacimiento, al Bembo, al Poliziano, al Sanazzaro, modelos del género y poetas elegantísimos sin duda, nadie los recordaría siquiera como símbolos poéticos que abarquen todo un aspecto del dolor o de la alegría. A Garcilaso de la Vega no podría tachársele de artificial, entre los bucólicos, porque lo que vale más en su poesía no es la narración de la vida pastoral (que, por otra parte, poco la intenta), sino la expresión de sus propios pensamientos. En esta clase de "bucolismo" sí que cuadra la observación de aquel enojosísimo crítico del siglo de oro español, don Manuel de Faría y Sousa (quien no siempre es tan afortunado), a saber: que los dialoguistas en las églogas no son sino un solo personaje espiritual que lucha con sentimientos encontrados, o que los hace pasar por su espíritu, al menos, por ver si se consuela de uno merced al otro.

Sea de ello lo que fuere, y para que no vayamos, echando humo a nuestros propios ojos con la tesis del amaneramiento, a desdeñar el mérito de los poetas eclógicos (pues ya me parece oír a Juan del Enzina reclamar su gloria), fuerza es decir no sólo que los salva, que los levanta por encima del defecto aparente de sus poesías el lirismo en todas ellas derrochado, la dulce manera de cantar, el bello sentido de la naturaleza oculto bajo el disfraz de cuadros de pastores, y toda la "imaginería" de la oveja, el cayado, la cuba y, como dice la condesa de Pardo Bazán, el "olor a hierba sanjuanera y el sabor a recién ordeñada leche".

Pero volvamos a nuestro Manuel José Othón. La natura-

leza, en sus versos, aparece muy frecuentemente en función de un sentimiento de sosiego religioso. Tendrá de Virgilio la afición al campo, el "don de lágrimas" y el profundo clamor humano que resuella bajo el campanilleo de los versos; pero no describe las costumbres del campo; en suma, le interesa el campo, pero no lo que se ha dado en llamar la "vida del campo". ¡Poco le importa a él saber cómo viven los pastores o cuándo será menester casar las viñas con los olmos, ni cuándo binar la sementera! Sólo se cuida de expresar su propio sentimiento del campo, ya que en el campo fluyen sus emociones con más libertad que en las ciudades. Y, si a elegir fuera, preferiría sin duda el campo sin hombres, sin pastores, con el solo ruido de los animales y con la infinita presencia de Dios.

Y es tiempo ya de insistir en esta fe sencilla. Cuando alguien hacía burla de sus creencias religiosas, él afectaba no escuchar... y seguía creyendo. En su humilde y trabajosa existencia, cada vez que sentía aversión a ciertos menesteres penosos (¡no olvidéis que el sin ventura ejerció la profesión de abogado y alguna vez hasta el ministerio judicial!), cuando ciertos dolores amenazaban quebrantar su firmeza, su espíritu volvía, como a una evidencia, a la religión aprendida. No quería explicarla ni discutirla. Ella, como un rayo ideal, había caído invadiéndole todo el ser, y él se aferraba a ella por la liga misteriosa de las intuiciones más esenciales. Ni será paradoja pensar también que el continuo trato de los escritores cristianos y místicos mantenía despierta su fe. Junto con la serenidad de Fray Luis de León, parece haberle aprendido la mejor manera de rezar. El *Angelus Domini*, que cantó en sus versos, reina en el ambiente de todos sus paisajes y parece que lo abrillanta todo, filtrándolo por la transparencia de sus alas. Y para que no falte, junto a la religión, junto al deber, junto al sentimiento de dolor y amor de la vida, ninguna de las fuentes primarias de nuestro espíritu, un bien entendido amor a la patria anima los sonetos a las *Montañas épicas*, baluarte natural plantado de intento a la cabeza de los pueblos latinoamericanos por un Dios que se encariña con sus naciones.

Tan evidente como la creencia cristiana y el amor a su

pueblo era para Othón la creencia en el deber. De los diarios sucesos brota una poesía interior, discreta, hecha con el sudor de todos los trabajos y con la sonrisa de todos los goces familiares. El símbolo del surco y el arado hace mucho que la representa. Tal poesía es la que ilumina las páginas de la *Perfecta casada* en Fray Luis de León, la misma que alienta en los versos a la *Ama* de Gabriel y Galán y que, más rígida y más dura (como el alma misma de los castellanos), se desarrolla en los tercetos de oro de la *Epístola moral* y en los silogismos de Quevedo.

Ésta es la poesía del deber, del deber que se deleita con los pequeños placeres de la casa y de la familia, que halla inspiraciones y encantos en los trabajos humildes no mencionados por el siglo, que abunda en promesas de bendición y que, confundiendo con elocuente error los consejos morales con las lucubraciones de la teología, la ley de conducta humana con las excelencias de Dios, la ética con la religión, el cielo con el suelo, hace doblegar la cabeza a toda la mística española y, llamándola con misterioso reclamo a abandonar las mansiones de eterna luz por el lacrimoso valle de los hombres, a bajar del amor de Dios al de su criatura más perfecta, humaniza, vivifica, hace encarnar la religión misma, transforma sus aforismos dogmáticos en sabiduría de vivir, y precipita, en fin, todo el andamiaje aéreo de los símbolos y de los enigmas rituales sobre el palpitante regazo de la tierra.

Deja, Othón, dos monumentos de esta poesía: *In terra pax,* que dedica a un amigo muerto, y la *Elegía* para llorar la muerte de don Rafael Ángel de la Peña.

Allá se canta lo más hondo y mejor de los sentimientos humanos; allá no se maldice a la muerte, ni se deja brotar el llanto: se exalta al varón fuerte, al labrador sabio, sin más aspiración ni más ley que

> hacer el bien sin término y sin tasa
> y hallar por premio la quietud que ofrecen
> la arada tierra y la modesta casa;
> . . . .
> que es preferible a fatigar la historia
> cumplir con el deber, vivir honrado
> y reputar la muerte por victoria.

Más adelante, dedica al amigo muerto esta estrofa que pudiera resumir su propia existencia:

> Y en la serenidad resplandeciente
> de aquellas noches rústicas, hundías
> en el azul tus ojos y tu mente.

En la *Elegía* a la muerte de don Rafael Ángel de la Peña, iguales sentimientos le animan, y empieza, recordando a Lope de Vega:

> De mis oscuras soledades vengo,
> y tornaré a mis tristes soledades
> a brega altiva, tras camino luengo,

y después de contar de su vida aislada y silvestre

> (Yo soy la voz que canta en la profunda
> soledad de los montes ignorada),

nos dice cómo sabe escuchar diálogos místicos en los rumores del campo:

> Y el susurrar semeja y la cascada,
> al caer sobre el oro de la arena,
> diálogos de Teresa y de Granada.

Y tras de explicarnos cómo une a su piedad cristiana, para alegrar sus días, la belleza de los simbolismos paganos, suelta el lamento por el anciano perecido, sólo alegrándose de poder cantar su virtud. Las reminiscencias clásicas se suceden. Para él, idioma, patria, religión y deber son la misma cosa:

> Cronistas, poetas y doctores
> departirán contigo en la divina
> fabla, de que sois únicos señores...
> ¡Oh romance inmortal! Sangre latina
> tus venas abrasó con fuego ardiente
> que transfundió en la historia y la ilumina,
> y nunca morirá...

Y, por último, confesando su envidia por una muerte tan "merecida",

(¿Pues dónde hay más amor que el de la muerte
ni más materno amor que el de la tierra?...),

torna a sus evocaciones de Lope:

Y con estas envidias que yo tengo,
abandono el rumor de las ciudades.
De mis desiertas soledades vengo
y torno a mis oscuras soledades.

Recitó estos versos en el seno de la Academia Mexicana con voz muy desfallecida ya por la enfermedad, como si estuviera alistándose para una eternidad de silencio. Los que recordamos la escena, creemos ahora que le vimos llegar hasta la tribuna llevando en la diestra el mazo de llaves con que había de abrir su sepulcro.

No sabemos los tesoros que dormirán con él. Pero, poco antes de morir, quiso todavía, como para asombrarnos definitivamente con un grito de su corazón, acaso el más sincero, soltar a las hojas periódicas su *Idilio salvaje*. Un delicado pudor y el deseo de no lastimar a su compañera con versos de aventura (lo oí yo de sus propios labios) le habían impedido publicarlos antes. Por fin, escribió un soneto al frente de los demás, donde aplicó la historia a un amigo soltero, cuyos sentimientos fingía contar, y los dio a la estampa.

Estos versos solos bastarían para hacer vacilar el concepto de sencillez que yo me he formado de esta alma, y son como una interrogación, y una negación en cierto modo, abierta sobre toda su obra en el preciso y fatal instante en que no podemos ya interrogarle. ¿De qué nueva hondonada interior surgió ese poema tremendo y maldicente? Acaso había en aquel espíritu muchas vetas desconocidas para nosotros. Los mismos títulos de la obra inédita parecen indicarlo muy claramente. Pero ¿cómo puede ser éste el mismo poeta de los *Poemas rústicos?* Ahora lo encontramos castigado por remordimientos informulables. El fácil mecanismo interior ha estallado, inútil; el interior registro moral no tiene tablas donde inscribir estos valores. Un grito satánico se escucha al fin: "¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!" Y algo como la tristeza metafísica de Baudelaire, tedio del mundo y dolor de lo femenino eterno, cierran con sarcasmo

diabólico el concierto de ángeles de su vida, y estamos delante de un sepulcro pidiéndole su misterio a gritos. Desequilibrios tan formidables contaminan a todas las almas. El dolor delirante y el miedo a la sombra se comunican fácilmente. Nos hace daño el drama poético de Manuel José Othón. Quizá más tarde lo descifremos: quizá nos descubran el enigma los libros huérfanos.

En tanto, señores, yo agradezco vuestra atención benévola y me despido con el gusto de haber satisfecho una alta encomienda, porque recordar a los poetas muertos siempre ennoblece. ¡Ojalá vosotros, los que aún no amabais ni conocíais a nuestro alto poeta, hayáis empezado a venerarle! ¡Ojalá vosotros, los que ya le amabais como yo, conservéis cuidadosamente su recuerdo y enseñéis a vuestros hijos a recitar sus versos de coro!

Amor a la tierra que hay que labrar; amor a la casa que hay que proveer; amor al país que hay que defender; amor al ideal sobrehumano, interna virtud de todo lo humano —tales infalibles enseñanzas brotan de las poesías de Othón, y son de las que pueden educar a generaciones enteras. Aprended, por eso, a venerarlo y legad a vuestros hijos esta herencia de sabiduría. Porque sólo se unifican los hombres para la cohesión de la historia cuando han acertado a concretar todos sus anhelos y sus aspiraciones vitales en algún héroe o suprema forma mental; y todas sus exaltaciones, todo el vaho de idealidad que flota sobre las masas humanas, en las normas de sentir y de pensar que dictan sus poetas, combinando así, en la ráfaga de una sola canción, la voz multánime de su pueblo.

México, 15 de agosto de 1910.

EL PAISAJE EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX

NOTICIA

El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix. / Estudio presentado / por el Sr. / Alfonso Reyes, / en representación / del / Ateneo de la Juventud. / *(Adorno de imprenta)* / México / Tip. de la Viuda de F. Díaz de León, Sucs. / Avenida 5 de Mayo y Motolinia / 1911.—(Concurso Científico y Artístico del Centenario / promovido por la Academia Mexicana de Jurisprudencia y Legislación).—4º, 54 págs.

"Algunas páginas de este folleto... pasarían a la *Visión de Anáhuac...*" *(Historia documental de mis libros, Universidad de México,* marzo de 1955, pág. 2, col. 1ª). Lo cual no es motivo para suprimirlas aquí. "Con juvenil desenfado, me atreví contra el popular 'salmista' Manuel Carpio, haciendo donaire de su sandia religiosidad, la cual —dije— se reduce a un pueril asombro (menos que pascaliano, naturalmente) ante la infinidad de los mundos y 'globos' que el Inmenso Criador (*sic*) lanza por los espacios. No señalé suficientemente, en cambio, los aciertos de aquel poeta, aunque no los disimulé tampoco." *(Ibid.)*

Varias veces intenté rehacer este ensayo. Más adelante, recojo notas y páginas que se quedaron fuera al tiempo de redactarlo o que se reservaban para un desarrollo ulterior.

Los párrafos sobre los antecedentes de la lírica mexicana en tiempos virreinales deben ahora leerse en relación con mi libro *Letras de la Nueva España* (México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, Nº 40, 1948), especialmente capítulos V y VI.

EL PAISAJE EN LA POESÍA MEXICANA DEL SIGLO XIX

I

LLAMADO por mis compañeros de Ateneo para llevar la voz en esta solemnidad, pues era menester elegir —dentro, por supuesto, de la mera dedicación literaria y filosófica que en nuestro colegio cultivamos— un asunto adecuado, he discurrido preguntarme cómo los poetas mexicanos del siglo XIX han entendido y han interpretado la naturaleza; cómo, según las varias influencias de la cultura europea o las propias vicisitudes, han ido modificando la descripción de nuestro paisaje (que es lo más nuestro que tenemos); cómo, en fin, a semejanza de aquellas criaturas de la fábula que aprendían a hablar tocando el suelo, han soltado nuestros poetas la vena profunda de la inspiración al contacto vivificador de la tierra.

La rica y viciosa naturaleza americana, donde las fuerzas escondidas del bosque parecen gastarse con la abandonada generosidad de una exuberancia perenne, ha sido y es aún, por otra parte, tema obligado de admiración en el Viejo Mundo. Y nosotros, a quien un raro destino hizo brotar de una mezcla tan maravillosa de sangres y que nos historiamos al par con dos opulentas tradiciones, la española y la indígena, conservamos y perpetuamos, junto con el tesoro de nuestro lenguaje castellano, la amplia y meditabunda mirada espiritual de nuestros padres ignotos, los que viajaban para fundar ciudades siguiendo las aves agoreras, en busca de los lugares donde las bellezas mismas de la naturaleza les ofrecían asilo espontáneo y habitáculo guarecido, desde las fabulosas *siete cuevas* —cuna de las siete familias maternales que se derramaron por nuestro suelo—, hasta la despejada y serena altura y los hospitalarios lagos de Anáhuac, donde hay islotes poblados de nopales y las águilas ejercitan sus grifos, lazadas y presas en el torturante cíngulo de las serpientes.

El incomparable maestro de la crítica española, don Marcelino Menéndez y Pelayo, cuando convirtió hacia nuestra América los ojos, hechos a discernir en las manifestaciones de la mente los caracteres distintivos, dijo que el fundamento de nuestra originalidad poética,

> más bien que en opacas, incoherentes y misteriosas tradiciones... ha de buscarse en la contemplación de las maravillas de un mundo nuevo, en los elementos propios del paisaje, en la modificación de la raza por el medio ambiente, y en la enérgica vida que engendraron, primero el esfuerzo civilizador de la conquista, luego la guerra de separación y finalmente las discordias civiles. Por eso lo más original de la poesía americana es, en primer lugar, la poesía descriptiva, y en segundo lugar, la política.

Así, cuando ya en el cielo fatigado de nuestra memoria nacional se borran, lentamente, los cuentos alados y prestigiosos en que balbuceábamos, de niños, el amor de la patria, nuestra naturaleza, brava, fragosa, como la encontraron los mitológicos caballeros de la piel de tigre y de los penachos multicolores y agitados, nuestra naturaleza, hecha símbolo y sello y concreción de nuestra unidad en el grupo dramático del águila y de la serpiente, luce aún sobre las insignias de la república, y fue triunfo en las banderas y señal de nuestra independencia lograda.

Pero si algo tiene de original —dentro ya de la misma América— la visión de nuestro paisaje, tal como aparece, al menos, en las manifestaciones reiteradas de la poesía nacional, no es ello, ciertamente, la bochornosa vegetación, cálida y tupida, en que el ánimo del poeta se ahoga y se pierde como naufragado en el ambiente embriagador de todas las emanaciones del bosque; no es ello, ciertamente, el sueño tibio y aromado, el torpor voluptuoso y largo a que convidan, en otras regiones del continente, los toldos cerrados de los platanares, las desbordantes cascadas de verdura que ruedan por las rampas de las montañas, ni la sombra engañadora y mortal de los árboles que adormecen con sus alientos y roban las fuerzas de pensar. Es algo más grato y mejor que esto, al menos para los que gusten de tener, en todo instante, alerta la voluntad y el pensamiento claro: es, junto

con el raro aspecto de la vegetación indígena, la extremada nitidez del aire, el brillo inusitado de los colores, la despejada atmósfera en que se destacan, vigorosos, todos los elementos de nuestro paisaje; es, en fin, para de una vez usar palabras de fray Manuel de Navarrete,

> ...una luz resplandeciente
> que hace brillar la cara de los cielos.

Ya el barón de Humboldt —el grande viajero que ha sancionado con su nombre el orgullo de Nueva España, hombre clásico y universal como los que criaba el Renacimiento, y que conservó, hasta en su siglo, la antigua manera de aprender la sabiduría viajando y de escribir tan sólo sobre recuerdos y meditaciones de la propia vida— señalaba, en su *Ensayo político,* la grande reverberación de los rayos solares producida por nuestra enorme masa de cordilleras y la alta planicie de la mesa central, donde se clarifica el aire: planicie que es, en extensión y en altura, la mayor del mundo.

En la grande variedad de los climas, a través de todo el territorio, se edifica, es cierto, como en la ciudad aristofánica, la rumorosa morada de los pájaros, que llegan de todos los vientos con el dulce fardo de sus trinos, como verdadero regalo de las estaciones. Pero en el paisaje claro y despejado, no desprovisto, en ocasiones, aun de cierta aristocrática esterilidad, por donde más fácilmente se apacientan los ojos y el espíritu se dilata con mayor holgura, y la mente discierne y goza con más nitidez y firmeza; en el fulgor maravilloso del aire, en la general frescura y placidez, es donde aparece el signo peculiar de nuestra naturaleza. La cual, o mucho me engaño o mucho ha de tener, sin duda, de aquella aridez, de aquella precisión armoniosa y resplandeciente de las llanuras de Castilla —a juzgar por las visiones que de ellas nos ofrecen los pintores y los poetas—, salvo, por supuesto, la diferencia profunda de los climas: el de allá rudo y reseco, el nuestro dotado de un frescor casi inalterable, que más debe a la altura y aun a la pureza de la atmósfera que no a la abundancia del agua.

Así nosotros, como los griegos que tan ostentosamente

elogiaban, por inscripciones grabadas a las puertas de sus ciudades, la bondad de su tierra y su clima, y a éste llamaban "el predilecto de los dioses", pudiéramos, sin hipérbole, escribir, a la entrada de nuestra alta llanura central: —*Caminante: has llegado a la región más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la región más transparente del aire.*

Ante tal espectáculo de la naturaleza, todos los bardos nacionales, desde los primeros poetas emigrados de España, desde el burgalés Cristóbal de Cabrera de quien ya se ha dicho que fue el "primer vagido de la poesía clásica en el Nuevo Mundo" y que floreció hacia 1540, hasta el más reciente de los que visitan nuestro desigual y accidentado parnaso, vendrán a verter sus canciones —esquivas éstas, al principio, y hasta importunas, como modeladas a usanza de la vieja Europa; compasadas, paulatinamente, al son de la vida americana, y convencidas y acordadas por fin a la insinuación cariñosa de nuestro paisaje y de nuestro campo.

Porque un conflicto estético (al menos puede ello concebirse idealmente) tuvo que surgir cuando la raza y aun el habla de los españoles vinieron a troquelar con su sello todos nuestros elementos nativos. Dos musas se disputaron entonces la canción: una, la tradicional, la que alienta en el ritmo y las articulaciones mismas de un lenguaje cargado de historia y trabajado ya por tantas generaciones de hombres; la que brota, como emanación espontánea del alma y de la poesía ibéricas con sólo que se las evoque pronunciando el menor vocablo castellano. Otra, la musa nueva, desamparada de sus hijos vencidos, latente todavía en el paisaje (porque los paisajes, según la célebre fórmula de Amiel, no son sino un estado de ánimo y viven y prosperan en sí mismos como una conciencia): la musa que, como en las selvas del Alighieri, grita desde el corazón de los árboles y canta, como los antiguos oráculos, en el zumbar de las hojas remecidas; la cual esperaba pacientemente, oculta en el seno de las montañas o disuelta en la vaguedad del aire, a que la fusión dolorosa de dos pueblos se consumara, para reclamar otra vez sus fueros a los ojos de los poetas. Olvidada de los naturales y desdeñada durante tres siglos por los altivos

europeos (en tanto que unos y otros padecieron la fatigosa gestación de una nueva raza y nuestra poesía apenas produjo algo original con "los dos Juanes", es decir, nacional o americano siquiera), vino, al cabo, en la aurora del siglo XIX, como para imponer el signo de acatamiento sobre el manto de la república, a asilarse en el corazón de sus nuevos adeptos, los poetas ya mexicanos, y a cantar con acento propio.

Al fin visitaron los poetas nuestras propias selvas, armados con la varilla mágica que revela el oro de las minas y el misterio de los manantiales callados. Al fin, merced a la adaptación operada en el tiempo (porque la tradición española a la vez obligaba y entorpecía), "la maternidad del polvo, el misterio de la Deméter de cuyo seno salimos y a cuyo seno volveremos —como dice Ruskin—, inspira en todas partes el respeto local del campo y de la fuente, la santidad del pilón que nadie puede derribar y de la onda que nadie puede corromper, mientras que los recuerdos de los días gloriosos y de las personas queridas hacen de cada roca un momento con su inscripción espiritual, y hermosean, en su noble soledad, todos los senderos".

Sorda, intermitente, iba modelándose nuestra poesía descriptiva, que cuenta ya con algunas manifestaciones, aisladas como presagios, desde los atrasados tiempos de las Audiencias Españolas. El madrileño Eugenio de Salazar y Alarcón, que hizo a sus versos ventajosa y eficaz competencia con su epistolario (poeta más bien abundante que no fecundo, como puede verse en aquellos interminables y vacíos períodos poéticos de su epístola a Fernando de Herrera), desarrolló, en la *Descripción de la laguna de México,* sus impresiones del paisaje americano, salpicando, en sacrificio al color local (que él quiso buscar con procedimiento poco atinado), sus blandas estrofas, donde flota la placidez soñolienta de las églogas españolas, a las que Garcilaso impuso el bautismo, con insoportables e impronunciables indianismos, atestados de ruido exótico, y que son como islas opacas de insonoridad cuajadas en el agua clara de sus versos. Por otra parte, y no sin razón, se le ha censurado el prosaísmo como su nota dominante. Todo esto, a juzgar por los pocos versos suyos

que he podido leer en Gallardo, pues gran parte de su obra permanece inédita.*

Por iguales derroteros camina la musa despilfarrada de Juan de la Cueva, quien, en su curiosísima epístola al Ldo. Laurencio Sánchez de Obregón, hace desfilar a escape las cosas propias de Nueva España en una fácil y por lo fácil apresuradísima enumeración. Por manera que de cada objeto apenas hay tiempo a que conservemos el nombre indígena y que cuando quiere subrayar con una emoción especial (admirativa las más veces, por ser la admiración lo más inmediato) algún detalle del campo o de las ciudades, lo hace del modo más vacío y abstracto, como para no tener que aguardar a que las cosas le revelen su secreto propio. Ejemplos:

Los edificios altos y opulentos,
de piedra y blanco mármol fabricados,
que suspenden la vista y pensamientos.
. . . .
Pues un chico *zapote* a la persona
del Rey le puede ser empresentado
por el fruto mejor que cría Pomona.

Y esta síntesis acabada del mal gusto:

Seis cosas excelentes en belleza
hallo, escritas con *C*, que son notables
y dinas de alabaros su grandeza:

Casas, calles, caballos, admirables
carnes, cabellos y criaturas bellas
que en todo extremo todas son loables.

A ratos, sin embargo, porque al cabo tenía que suceder, algo aparece verdaderamente bien observado:

Dos mil indios (¡oh extraña maravilla!)
bailan por un compás a un tamborino,
sin mudar voz, aunque es cansancio oílla.

Francisco de Terrazas, hijo ya del suelo mexicano, se pierde, rastreando los caminos de Ercilla, en inspiraciones

* Véase, más adelante (págs. 249-252), el apunte sobre Salazar y Alarcón.—1955.

épicas, donde no son por cierto lo menos interesante las partes de idilio y descripción. Su obra acomoda dentro de esa corriente suscitada por *la Araucana,* corriente que parece rematar (y de hecho allí remata como moda o manifestación colectiva), ya entrado el siglo XVIII, con los gongorinos versos del mexicano Ruiz de León. Esta moda influyó, como ya se ha dicho, más o menos directamente en el autor de *Atala* y todavía aparece, con su mismo equívoco aspecto de género épico y novelesco a la vez, con su mismo fragor de armas interrumpido, a ratos, por tiernas escenas amorosas, en los cantos tan leídos y tan populares del *Tabaré.*

Si como conservamos, gracias al afortunado celo de don Joaquín García Icazbalceta, los *Coloquios espirituales y sacramentales* de Fernán González de Eslava, conservásemos también las "obras a lo humano" que por ninguna parte aparecen, mucho quizás tendríamos que estudiar en ellas, ya que en los autos se revela un "localismo" tan acentuado y tan curioso.

Pero no nos detengamos mucho en poesía tan poco expresiva. Otro más alto cantor, precedido de los anteriores como por sus pajes de compañía, había de aparecer al fin y dar forma característica a esta especie de pintura poética: Bernardo de Valbuena, honra de las letras castellanas y joya preciada de nuestra literatura, toda vez que, "si pertenece a la Mancha por su nacimiento, pertenece a México por su educación, a las Antillas por su episcopado, y que hasta por las cualidades más características de su estilo, es en rigor el primer poeta genuinamente americano", el cual "convirtió la pluma en pincel con ímpetu y furia desordenada", para darnos, a través del clasicismo romántico y aun exótico de su poesía, y de su intemperancia descriptiva, alejandrina, heredera del latín decadente, y superior, en todo caso, a toda producción española de igual género, una especie de topografía poética adonde solamente choca —pues nunca se encontró mayor concordancia entre el autor y el asunto— hallar sembradas en tierra americana ¡nada menos que las plantas y flores eruditas nacidas en los invernaderos clásicos de Virgilio y de Plinio!

Este ligero resumen de lo que, en sustancia, dice sobre

Valbuena el autorizado Menéndez y Pelayo, bastaría en el caso, si no fuera nuestro propósito definir, en la poesía de Valbuena, que es su forma más definida, la manera poética de pintar el paisaje mexicano en la literatura anterior al siglo XIX.

Es ésta una manera muy española y todavía poco americana, que tiende más a revelar las originalidades de la vida política o social que la propia originalidad de la tierra. Se toma, a veces, la naturaleza, como pretexto para declamar un poco, se la trata con imágenes clásicas, algo removidas ya y estrujadas, y a toda descripción se aplica el escueto procedimiento enumerativo. El cual será tan adecuado como se quiera para lucir giros de lenguaje y artificios de dicción, pero nunca alcanza a dar la emoción sintética y simultánea de las grandes obras naturales. Es un procedimiento de inventario tenido todavía por grande proeza literaria entre los admiradores del naturalismo pedestre, pero que no logra, cuando mucho logra, y esto solamente en la poesía, al cabo de disecar el paisaje transformando su configuración en datos y coordenadas geométricas, sino arrancar algún signo aislado, una rama de laurel, una guía de mirto, una trenza de flores que se persiguen por el suelo y transformarlas, esterilizándolas, en elemento decorativo y muerto, a fuerza de reminiscencias paganas y de adjetivos más o menos oportunos. El mismo crítico a quien acabo de acudir afirma, sin ambages, que en Valbuena es más interesante la ciudad que el campo. Porque aquélla le aparece en función de la vida social y política, del movimiento y ruido de las multitudes por las calles, de los mercaderes atareados, de los contratantes, de los clérigos, de toda la gente en fin que buscaba en México ejercer su modo especial de conquista y de catequismo:

> ¡Oh inmenso mar, donde por más que crecen
> las olas y avenidas de las cosas,
> ni las echan de ver ni se parecen!

Muévense allí, con indecible viveza, los carreteros de los caminos, a cuestas con la carga fabulosa de ofrendas

que todas las ciudades del mundo envían a la predilecta ciudad:

> Cruzan sus anchas calles mil hermosas
> acequias que, cual sierpes cristalinas
> dan vueltas y revueltas deleitosas.
> ....
> Y el fiero imitador de Marte airado
> al ronco son del atambor se mueve,
> y en limpio acero resplandece armado.

En suma: todo lo que no es el paisaje, lo que no es la naturaleza en sí misma.

La novedad y la audacia de las expresiones en todo el poema de la *Grandeza mexicana* nos tiene en suspenso y nos alienta constantemente a la lectura, lo mismo que el abigarrado tumulto humano que cabalga sobre los tercetos de corte clásico y finge, hasta el fin del poema, una inacabable procesión de caracteres y costumbres, un desfile "etográfico" por las calles de la ciudad virreinal. Más de una imagen de Valbuena ha pasado, casi intacta, desde las viejas poesías (la hay ya en algunos versos latinos de Estienne de la Boëtie) a los sonetos parnasianos contemporáneos, que se precian, por encima de todo, de fuerza plástica y de serena objetividad:

> Del interés la dulce golosina
> los trajo, en hombros de cristal y hielo,
> a *ver nuevas estrellas* y regiones.

Admira el poeta la realeza soberbia de las calles "a las del ajedrez bien comparadas" (elogio que no acertaremos a entender, por cierto, si recorremos ahora los rincones viejos de la ciudad); y no pára hasta llamarla "flor de ciudades y cielo de la tierra". El lenguaje riquísimo y absolutamente dominado, el lujo oriental, la opulencia casi detonante en las descripciones, el regocijo descriptivo que chorrea, como miel, de todo el poema, la fuerza de algún toque plástico que parece, aquí y allá, cargar de palpitaciones los vetustos edificios de piedra pintados por el poeta, todo esto es para saboreado muy largamente. Aquí sólo toca apuntar que, cuando Valbuena se decide a la franca narración de las cosas

del campo, antes que paisaje, antes que conjuntos naturales, nos ofrece como un muestrario poético de plantas imaginadas, a vueltas de uno que otro detalle sorprendido directamente en la realidad y que valdría acaso por paisaje completo, si apareciera en pequeñas composiciones de las que ahora se estilan y no en grupos o series enumerativas. Elijo, entre muchas, estas estrofas:

El pino altivo reventando perlas
de transparente goma, y de las parras
frescas uvas, y el gusto de cogerlas.

. . . .

Las claras olas que el contorno alumbran,
como espejos quebrados alteradas,
con tembladores rayos nos deslumbran;

y de pronto alguna alusión intempestiva a la inspiradora oculta del poeta:

Y la blanca azucena, que olvidado
de industria se me había, entre tus sienes,
de donde toma su color prestado.

Mas todo esto es, en suma, una elegancia y un arte que apenas necesitan de la visión positiva del paisaje y que muy bien pueden combinarse con lecturas selectas y fuerzas propias de creador.

Pero sea lo que fuere de esta poesía, si se la contempla desde el angosto mirador en que de propósito nos hemos aislado, veneremos en Valbuena al antecesor, muy ilustre, de aquella especie de arte descriptiva que, a manera de himno precedido por cien rumores, había de volar a través de los números latinos del guatemalteco Padre Landívar —quien la acoge al paso en su *Rusticatio Mexicana* y la compone y acicala con pulimento y erudición notables— hasta armonizarse por fin en la clásica y venerable oda *A la agricultura en la zona tórrida* del preclaro venezolano Andrés Bello, genio representativo y castizo en nuestra América y uno de nuestros patriarcas epónimos.

En el raudal poético de la *Rusticatio Mexicana,* obra de genuina inspiración clásica y que acaso sea la más hermosa poesía descriptiva en el Continente, pasan, como nadando

sobre los serenísimos lagos allí evocados, los huertecillos flotantes "de amapolas y lirio y rosa llenos", cargados con los provechos de las cuatro estaciones. El poeta viaja a través de la naturaleza seguido por todos los dioses de los gentiles que asisten pasmados a tanto prodigio natural de este Nuevo Mundo. La honda inspiración virgiliana se revela hasta por el modo como van apareciendo las cosas del campo: todas como llamadas a decir su especial misión en la industria humana y no según el capricho del poeta: tal en las *Geórgicas*. Y la inconfundible fisonomía latina de este poema, tan robusto, tan sabroso, tan lleno de serenidad y nobleza, se acusa por aquella tendencia, netamente romana, a sacar bellezas y delectación estética de algo como un concepto lógico, como una teoría física: la transformación de la energía en la naturaleza; de una especie de sorites poético, de una constante deducción o referencia de causas a efectos y de efectos a efectos; de ese arrastre o carrera en pendiente que posee al espíritu cuando contempla la concatenación de las cosas, todo lo cual daba a los poemas latinos su mágico aspecto de vitalidad y movimiento, de unidad orgánica. Sistema apto de suyo y como ordenado exprofeso para poner de bulto el dinamismo de la tierra y narrar las "metamorfosis", la fusión y el cambio de unas cosas en otras; sistema que es la natural expresión de aquel modo de filosofía señalado por Walter Pater como el primitivo y que corresponde a las épocas en que las teorías explicativas del mundo (así en los filósofos eléatas y hasta en Lucrecio) encuentran, por muy teñidas aún de sentimiento y muy poco desasidas aún de la realidad corpórea, más fácil y adecuada salida en las canciones que en los tratados. He aquí un trozo del Padre Landívar donde esto se pone de relieve (traducción de Joaquín Arcadio Pagaza):

> ¿Ni quién negar o defender podría
> que el aire en las secretas cavidades
> se satura de aquellas humedades
> y en varias gotas, luego que se enfría,
> se condensa, y las frondas
> salpica de la grama: rueda al suelo,
> allí se embebe, y en cerúleas ondas
> abajo nace en forma de arroyuelo?

. . . .
Estas nieves y hielos, a la lumbre
del claro sol liquídanse, y del viento
al raudo soplo, buscan el asiento
del monte, y gota a gota en las cavernas
se infiltran; abren brecha por un lado
de aquellas ígneas y tremendas fraguas;
y salen en ejército formado
a debelar a las palustres aguas.

Mas ya se adivina que tal procedimiento, narrativo, "histórico" por excelencia, tan oportuno para revelar el sucederse de las cosas y particularmente el correr del agua, no es el que lleva a los cuadros sintéticos del paisaje. Pero por tratarse de tan bello e incomparable poema y por ser éste una descripción mexicana, y aun por resolver en él cuestiones que habrán de ofrecérsenos más tarde, era menester mencionarlo antes de llegar al siglo XIX.

II

Al despuntar la pasada centuria, en el concurrido certamen de literatos que alentaban en torno al *Diario de México;* en aquel mundo artificioso y amable que había de constituir la *Arcadia Mexicana,* surgió un poeta. Y junto a las fábulas que aparecían firmadas por revesadísimos seudónimos y anagramas, poesías de más amplia inspiración y más acabada estructura comenzaron a ilustrar las páginas de aquel pliego suelto, tan lleno de sabor y rico de enseñanzas locales que no parece sino que lo aderezaban y prevenían en vista de la historia.

Un anónimo zamorano, que más tarde se averiguó ser fray Manuel de Navarrete, era quien enviaba, desde su olvido, aquellos mensajes poéticos, serios en ocasiones y rebosantes de vida contemplativa y de éxtasis serenos; otras, vestidos en el traje corto de los metros minúsculos, y enfriados y maleados por el seudoclasicismo a la moda.

Tal poeta había de imperar durante cuatro años sobre las modestas cumbres de nuestro olimpo, agrupando en espectación, por el comunicativo prestigio de sus versos, fáciles y sensibles, o graciosamente adornados con flores de pa-

pel, a todos los poetas menores de la *Arcadia,* tan descoloridos y tenues que sólo el compromiso casero nos estrecha a volver los ojos hacia ellos. Me exime de juzgar en conjunto la obra del Padre Navarrete la misma limitación de mi punto de vista y aun la publicación reciente de un libro valioso que ha puesto otra vez al día, entre nosotros, el estudio de las letras patrias, y donde aparece una hermosa y elocuente síntesis de aquella obra.

Por modelos se le han señalado a Navarrete fray Diego González, Meléndez y, entre los grandes clásicos, Lope de Vega. Su musa, en verdad, es de las que cantan con cierta espontaneidad engañosa, como suenan solas las arpas de la fábula siempre que les llegue, por el aire, el ruido de otras arpas lejanas. Pero en sus momentos mejores, en el mejor aspecto de su notoria y patente dualidad poética, son Fray Luis de León y Garcilaso quienes más de cerca le inspiran, o quienes le mantienen, al menos, en esas intermitencias que brillan de pronto en medio de la general somnolencia de su poesía. Dos paisajes, diversos y aun opuestos, hay en fray Manuel de Navarrete: uno, el menos vividero y trascendental por lo mismo que satisfacía más las modas pasajeras, es el artificioso y marchito, es el de los *Filenos* y *Clorilas* que vanamente quiso llamarse heredero del de los *Salicios* y *Nemorosos.* Pues en Garcilaso los profundos sentimientos humanos se disfrazaban de pastores, y más parece que obedeciera ello a la inclinación por expandir el ánimo y dejarlo que se refleje en toda la decoración del paisaje, y llore acompañado del duelo del campo y de las montañas, o ría con la risa de la primavera, o bien, por el contrario, suelte gritos de alegría que resurgen, como sarcasmos, sobre la desolación del invierno, afirmando el triunfo metafísico de la voluntad sobre los elementos adversos, o ya gritos trágicos y desazonados ante la inobediencia y la crueldad sorda de la tierra que no comparte, desde su optimismo desdeñoso, el llanto de sus hijos.

Con "mes de mayo", zagales enamorados, mansos corderos simbólicos, cadenas de silvestres flores, arroyos que sirven de mensajeros amorosos mejor que para regar el suelo, y uno que otro madrigal insinuante o moraleja final —apli-

cación de la alegoría donde se declara y explica que la corderilla del cuento rimado es la misma *Anarda* a quien se dirige el poeta, y que los lobos son los hombres

> que carnívoros buscan
> a las simples muchachas—,

ya tenéis resumida una de las maneras poéticas de Navarrete. Pero ¿y el paisaje, el campo, el ambiente de naturaleza y de vida vegetal? No existen: en este modo de poesía, como se ha dicho a veces de los cuadros de los antiguos, el artista sólo se ha preocupado por hacer surgir sus tipos, sus figuras vivas, y el aire que las rodea es oscuro, y el don maravilloso del sol se ha desvanecido por completo; y cuando, por acaso, aparecen rosas, no las ostenta, vivas y aromadas, el tallo espinoso de los rosales, sino que van, en ramillete y adorno, al pecho de las vanidosillas y necias zagalejas.

Mas en su otro género, donde la inspiración o la imitación quizás (pues no hay que extremar conceptos ni atribuir a profunda armonía espiritual lo que más tenía, tal vez, de copia en los procedimientos y en la contextura de los versos); en el otro género, donde la imitación de Garcilaso y de Fray Luis verdaderamente aparecen —de fray Luis directa, y general de Garcilaso como adorno o reminiscencia momentáneos—, se levanta el P. Navarrete tan por encima de la mediocridad anterior, que no acierta uno a comprender cómo el mismo que dejaba, cansadamente, fluir de la pluma el tedio de los *juguetillos*:

> Arroyuelo
> que caminas
> a la aldea
> de Clorila:
> Corre, corre,
> dila, dila,
> que la adora
> la alma mía,

pudo, en los *Ratos tristes,* alternar, cual en un coloquio espiritual, las reminiscencias de los dos clásicos maestros:

¡Dulces momentos aunque ya pasados!
A mi vida volved, como a esta selva
han de volver las cantadoras aves,
las vivas fuentes y las flores suaves,
cuando el verano delicioso vuelva.

. . . .

¡Adiós breves, pasadas alegrías!

. . . .

¡Áridas tierras, más que yo dichosas!
No así vosotras, que os enviando el cielo
anuales primaveras deliciosas,
se corona con mirtos y con rosas
la nueva juventud de vuestro suelo!

. . . .

¡Ay! luz consoladora
que del solio estrellado se desprende;

. . . .

Cuando sea reanimada
esta *porción de tierra organizada,*
entonces, por influjos celestiales,
en los campos eternos
florecerán mis gustos inmortales,
seguros de los rígidos inviernos.

Y bien: tales profundos acentos arrancaba al poeta la contemplación del campo en el curso de las estaciones. Ya se echa de ver que, para esta aplicación moral, el paisaje no necesita aparecer como objeto definido y propio de la poesía, sino que solamente asoma lo indispensable para causar la impresión del perenne cambio natural; mas como es la poesía cosa de suyo evocadora y pausada, de paso y mientras sólo intenta el poeta escalar los objetos visibles de contemplación corporal, para subir por ellos hasta las delectaciones celestes, van apareciendo rincones de campo, masas de árboles, ondas de fragancia selvática y alfombras de jazmines y de amapolas.

Burckhardt, en su ya clásica obra sobre la civilización italiana del Renacimiento, dedica un capítulo sugestivo a lo que él llama, con bien hallada fórmula, "el descubrimiento de lo Bello en la Naturaleza". El sentimiento de las bellezas del paisaje es, en efecto, parte integrante de nuestro ser espiritual, y forma cuerpo con el patrimonio común de nuestra sensibilidad. Empero, la particular orientación de una

época puede distraernos momentáneamente hacia otros motivos espirituales, empañar y hasta cegar nuestra facultad de admirar el campo, y mantenerla, en todo caso, como en suspenso, como en estado latente, en tanto que una nueva moda artística nos atraiga nuevamente a cantar este sentimiento, perdido antes entre los repliegues del alma, operándose así, positivamente, el "descubrimiento de lo Bello en la Naturaleza". Petrarca, cuenta Burckhardt, se atrevió a la ascención de una alta montaña; los viejos lo detenían al paso con malos augurios y amenazas: nadie, en el largo espacio de cincuenta años, había intentado tamaña audacia. Mas Petrarca no se detiene hasta contemplar las nubes bajo sus pies. Y cuando sin duda os esperáis que el poeta estalle en una de esas exclamaciones solemnes y largas que sólo arranca la contemplación del abismo desde las cumbres, el pánico de la voluntad que flaquea convertido en objeto de representación para la inteligencia, en suma, "lo sublime" de Schopenhauer, oís al poeta prorrumpir en amargas y frías sentencias morales sobre la vida del hombre y veis que sus miradas caen sobre estas frases de las *Confesiones* de San Agustín: "Y se van los hombres a admirar las altas montañas, las lejanas olas del mar, los torrentes que se precipitan con furia, el inmenso Océano y el curso de los astros, mas he aquí que en tal contemplación se están olvidando de sí mismos." Y todo esto porque Petrarca, ante las bellezas naturales, no sentía la solicitación de expresarlas, ocupado en muy ajenas meditaciones: porque no había descubierto aún lo bello en la naturaleza.

Mas para fray Manuel de Navarrete no sería atinado decir lo propio, aunque algunas veces el campo le sirva de mero pretexto para lanzarse a consideraciones morales y aunque use apenas del campo como de la más adecuada premisa para un razonamiento poético cuyas conclusiones son la fragilidad de la dicha humana y lo imperecedero de los goces celestes. (Así acontece en el poema eucarístico de *La Divina Providencia.)* Pues, en cambio, hay ocasiones, y no muy escasas por cierto, en que le aparece el campo en su objetividad impasible, como una razón poética suficiente, como un tema que se basta a sí mismo. Recor-

demos *La mañana,* donde la bondad, la bondad sencilla y clara, la bondad natural y franca del sacerdote aldeano, surge como una planta silvestre (¡qué oasis en el desierto de las *Anardas* y las *Clorilas*!) y de súbito nos perfuma el corazón y nos hace sonreír con una contaminación inmediata. *La mañana,* es decir, una descripción de la naturaleza. Pero no, en verdad, del paisaje, de lo que principal y únicamente venimos buscando por el plantel de nuestras letras. La mañana es el despertar, el pasar del sueño a la vida, el rejuvenecimiento de la tierra, el aumento paulatino de la intensidad luminosa. Y el poeta, distraído con este ritmo creciente, corre por sobre los signos del paisaje sin llegar a definirlo ni a determinarlo, y se abandona en el gran río de la oración matutina, enumerando, como letanías, los nombres de las cosas que mira.

Pero el paisaje, es tiempo ya de precisarlo, es algo esencialmente estático: es el escenario del bosque con su masa de verdura y su configuración inmóviles, aun cuando se deslice por el suelo una cinta de agua o el cielo esté mudando colores o las estrellas parpadeen. Pues acaso lo que en él hay de estático más bien surge de la inmovilidad del espectador, quien ha de ponerse, para percibir el paisaje, a mirar determinado rincón de la naturaleza tratando de destacarlo como una unidad en todo el conjunto que se desarrolla ante los ojos. El paisaje, vivo en su inmaterialidad y con la invisible presencia de los dioses benéficos, ha de ser algo como un pensamiento suspendido; como un éxtasis en el torbellino de las formas; como una realización: unidad, siquiera momentánea, que alcanzan de pronto a combinar las fuerzas activas de la tierra; la misma ostentación misteriosa con que los brazos de las plantas alzan, hasta lo más alto de sus tallos, el premio orgulloso de las flores.

Y despidámonos, en fin, de fray Manuel de Navarrete, grata memoria. La desigualdad es ley de los poetas, y quizás se les ame más cuando se les mira, en los versos como en la existencia, avanzar "a empuje por caída", llevados a rastras y arrebatados por sus canciones como por un coro de águilas caprichosas que ya los elevan o los precipitan.

Inspirada particularmente en Meléndez por lo que res-

pecta a los géneros descriptivos, eróticos y religiosos, y movida más de cerca por la imitación de Navarrete, se formó una verdadera escuela. Sánchez de Tagle, Ochoa y Ortega —todos con personalidad propia y bien caracterizada en los demás géneros, sobre todo Ortega y Ochoa— siguieron esta tendencia. Ochoa, sin embargo, en *El paseo de las cabras*, intenta una manera original y sencilla: describe un paseo de amigos por el campo; y logra de pronto algún paisaje minúsculo en que representa las cabras posadas sobre las lomas y peñascos; paisaje que estuvo a punto de resultar interesante. Pero el poema es demasiado pedestre y el tono general apenas se levanta sobre el tono ordinario de la conversación merced a una que otra exclamación desabrida. Y aquella expedición campestre iniciada, como alguna sátira de Horacio, en una atmósfera tan fácil y soportable, entre pláticas ligeras de amigos que se disponen a la partida campestre, pierde a poco todo su sabor por el prosaísmo que afea no solamente los versos sino la visión completa del cuadro, y se trueca en algo como un tema de composición desarrollado por muchachos de escuela.

Al lado de estos poetas revolotea el zumbador enjambre de los versificadores de la *Arcadia*, Quintana del Azebo, José Victoriano Villaseñor, José María Rodríguez del Castillo, Lejarza el botánico y tantos otros ahora completamente olvidados, por más que en su tiempo gozaron de fama. Todos ellos a veces escribieron páginas agradables; al menos para quien los juzgue con ánimo benévolo y con criterio histórico, condiciones ambas que son, en resumen, dos muy altas virtudes críticas.

El obispo Castañiza, protector de las instituciones religiosas y educativas, con cuyos triunfos resonaron por tanto tiempo las aulas del Colegio de San Ildefonso, había escrito, para el Certamen que la Universidad de México celebró en 1790, a la proclamación de Carlos IV, una Oda sáfico-adónica en que seguía inspiraciones más antiguas y clásicas y aun dejaba sentir ciertas reminiscencias de la *Rusticatio Mexicana*. Mas choca tanta erudición ociosa de escuela confundida y entremezclada con palabras indígenas tan abstrusas como lo son *Joloxóchitl* y *Coatzontecoxóchitl*, las cuales

aparecen nada menos que a seguidas de alguna estrofa en que se alude a las Hamadríadas. En este género ninguna otra poesía digna de mención aparece por entonces. La imitación de Navarrete es como un ambiente. Juan María Lacunza la sigue muy de cerca en su *Mañana de otoño,* sin poner en ella ningún acento original. Recuerdan también a Navarrete sus versos del *Estío* y algunos otros. Era, además, Lacunza, epigramatario al modo de Ochoa, fabulista y poeta bíblico, precursor tal vez y débil anunciador de los poetas "salmistas" que habían de ilustrar la siguiente época.

Toda una literatura de fabulistas se había condensado en aquella atmósfera, como la que en Guatemala prosperaba por esos días. La cual, surgida allá paralelamente, mas no por motivos de comunicación con México (pues no se comunicaban mucho ambos países), había comenzado quizás con fray Matías de Córdoba, quien no hizo aún fábula americana; y ahora contaba entre sus representantes a García Goyena y a Antonio José de Irisarri, quienes solían colaborar en los diarios de México. Aquí, los poblanos Mendizábal y Troncoso (éste muy importante como periodista político de la *Abeja Poblana,* en que se publicó el Plan de Iguala), Barazábal, Conde y alguno más formaban el grupo de los fabulistas. Todos ellos dan el toque de color, escogiendo, para sus fábulas, ejemplares de la fauna mexicana. No así el *Pensador* Fernández de Lizardi, cuyos personajes eran muy poco nacionales (*Hipócrates y la Muerte*), y cuyo ambiente costumbrista, tan significativo en la novela, jamás apunta en sus versos.

III

Del movimiento patriótico suscitado por la guerra de Independencia no es oportuno tratar aquí. Desgraciadamente tampoco se distingue este período de nuestras letras por ningún mérito especial. La poesía descriptiva, perpetuada por los poetas que sobrevivieron a la separación de España, como Ortega, como Sánchez de Tagle y Quintana Roo, resurge después de un silencio momentáneo, levemente alterada o refractada en el cristal del tiempo, como si durante la oscura inacción en que la mantuvo la fuga de las Musas entre

los fragores de las batallas, sordamente hubiese crecido, hasta alcanzar ese desarrollo con que ya aparece en la obra de Pesado.

Entiéndase: no significamos con esto que aquella poesía haya alcanzado una cima. No era tan brillante la manera poético-descriptiva que Pesado vino a resumir, para que hablar de sumo desarrollo o madurez valga tanto como hablar de excelso florecimiento. Sus poesías descriptivas, que son por ventura lo más fácil y original de su obra, apenas llegan al nivel de las medianías honestas; y si nos revelan un versificador estudioso, un hombre grave y meditabundo, que ensayaba quizás repetidas veces el plan de sus poemas y la combinación de reminiscencias con que todos están zurcidos; si bien nos ponen de bulto al asiduo lector de los clásicos castellanos, que nunca se daba a la tarea sin haber paseado la vista por dos o tres de sus libros favoritos; que estaba lleno, poseído y tal vez coartado por los sentimientos de decoro social y aun por las preocupaciones de su actitud política, nunca, a través de sus insustanciales y frías estrofas, nos lanza hasta el corazón uno de esos rayos vivificadores, que sólo bajan de los cielos poéticos cuando el furor lírico de los bardos sacude las nubes de las tormentas humanas.

Bien está que Menéndez y Pelayo defienda esta memoria contra los que tratan de opacarla en nombre de la ignorancia y del error; bien está que traiga a colación, en este argumento, la teoría de la "imitación compuesta" de Sainte-Beuve y nos diga que de hurtos honestos ni los más altos poetas se han avergonzado; muy ciertas y verdaderas son las fuentes que señala a la inspiración de Pesado; porque este grande buceador de las almas de los poetas nunca se equivoca al determinar el "medio cultural", por mucho que, en esta ocasión, le haya precedido Monseñor Ignacio Montes de Oca. Pesado, es verdad, bebió en las mejores fuentes castellanas. Pesado, es cierto, poseía el don rarísimo de la uniformidad y se mantuvo siempre a la misma altura. Y también lo es que su afición de traductor erudito y de lector de los clásicos del idioma entró, por mucho, en los elementos formativos de su poesía, bañando así todos sus versos como

en las ondas sagradas que bajan desde las cumbres de la Biblia; como en la brisa, cargada de aromas y de polen, que viene desde los jardines de Italia; como en el soplo de oración transparente y de alta contemplación espiritual con que llega, desde el Monte Carmelo, el aliento de la poesía mística española. No sin justicia ha dicho Montes de Oca, refiriéndose a las traducciones del Tasso que comenzó Pesado: "Si le hubiera alcanzado la vida y hubiera tenido tranquilidad para traducir todo el poema, es probable que sus laureles fueran ahora más verdes y brillantes que los del Conde de Cheste y Gómez del Palacio." Pero no nos condene el sabio sin oírnos, ni nos oponga, en la discusión, el juicio de un crítico tan poco sólido como Pimentel, que citaba a Horacio creyendo citar a Lucrecio. Y no se nos diga, con desconocimiento de la verdad, que un cambio político de credos es lo que particularmente ha traído el desamor para las poesías de Pesado; de cuya actitud pública, en fin (ello es rigurosamente cierto), nadie se acuerda ya.

Más fáciles, menos tenebrosos, por fortuna, son los motivos que deciden del olvido de los poetas. Las modas literarias cambian, los hijos de América empiezan de pronto a concertar con la tradición el ritmo de una poesía propia y de mayor originalidad. Entonces se revisa la historia, se leen los libros de los antecesores. Quizás los letrados vuelven a ellos con entendimiento y amor; pero el público, la opinión nacional, que necesita de manifestaciones vivientes y de acentos que respondan a las urgencias actuales, a la realidad que miran los ojos, ¿cómo ha de volver a los poetas mediocres de otros días con aplauso y con entusiasmo? ¿Cuándo y en qué tiempo ha acaecido semejante cosa? Lógico es que el desenterramiento de la vieja sabiduría convierta de pronto los ojos hacia las bellezas de la antigüedad clásica y que surja entonces un Renacimiento en el mundo. Pero histórica, social, literariamente, ¿cómo podrá pretender el venerable pontífice de las letras españolas que la patria toda acuda a recoger el don efímero de las poesías mediocres en los fríos labios de un cadáver? Esto no puede ni podría suceder, sea cual fuere el credo político que profesó Pesado y por más o menos originales que sean sus versos. ¡Quién

sabe! Hasta los motivos diminutos e imperceptibles, como el copo de nieve en la fábula, arrastran a veces portentosos efectos. Y entre nosotros, que por un instante (es menester decirlo) pudimos olvidar nuestra historia, muchos hay que, sin haber leído los versos de Pesado, ceden a la insinuación equívoca de un apellido inoportuno y declaran sencillamente que los versos de Pesado son verdaderamente "pesados".

Menéndez y Pelayo se empeña también en mostrarnos que la labor de nuestro poeta no es mera labor de taracea; que debe, en suma, reconocérsele alguna originalidad, puesto que su sistema de "honrados plagios" es cosa sancionada por otros muy altos poetas. Y defiende esta nueva técnica de Pesado (la de imitar en el imitar), con elogios a que va añadiendo, como ecos, una serie de reticencias tan a punto, tan adecuadas, que acomodan por su propio peso. En fin, la verdad, a través de sus palabras y como por costumbre de hacerlo, se emancipa de los respetos académicos y sociales, y parece que el crítico nos va diciendo entre líneas y en poridad, pero muy clara y distintamente:

—Pesado no es más que una medianía modesta, aunque estimable, eso sí, como manifestación de cultura tradicional. Pero, en México, donde ahora los literatos más buscan en Francia que no en el materno solar de las Españas, bueno será defender a este grande amante de la cultura castiza, bueno será ofrecer este ejemplo cordial de amor a la cuna hispánica.

Mas ya lo ha dicho también el ilustre humanista y crítico: México es "país de arraigadas tradiciones clásicas, a las cuales por uno u otro camino vuelve siempre". Lo puedo yo afirmar; siquiera porque el trato continuo con la generación que ahora nace da a mis palabras el positivo valor de un testimonio.

Aparte de los paisajes bíblicos que de pronto surgen en los *Salmos,* y que no son lo que aquí nos corresponde estudiar, el paisaje mexicano de Pesado, como el de las *Escenas del campo y de la aldea* o los sonetos descriptivos de Orizaba y de Córdoba (de todo lo cual, ignoro por qué mal acaso, se olvidó tan completamente el coleccionador de la *Bibliote-*

ca de Autores Mexicanos),* se distingue ya por cierta especie de claridad, de precisión; como si ya, hecho y trabajado el molde, vencida la forma retórica con las "estilizaciones" del campo en que se cantó a *Clorila* y a *Anarda* —aquellas insustanciales muñecas—, el poeta no tuviera más que enfocar los paisajes, seguro de que ellos se registrarían automáticamente a través de su "cámara". Nuevos signos, de mucho color y carácter, van ya impresionando la placa fotográfica: las constelaciones de nuestro cielo empiezan a convertirse en elementos propios de la poesía; todo el panorama nocturno de las estrellas va, lentamente, destacándose en el grupo de las imágenes descriptivas; la emoción del "anhelo hacia la luna" —que sólo en nuestros días había de alcanzar una manifestación directa y clara—,** la emoción particular que hace desplegar al poeta las alas imaginarias de la fantasía y echa a volar una ansiedad, como una paloma, hacia el prodigio de oro de la luna, apunta ya en las poesías de Pesado con toda la frescura y virginidad de una sorpresa.

El afán religioso movía hacia el cielo, constantemente, el espíritu del poeta, y he aquí que su poesía resultó impregnada (léase *La entrevista*) de esta perpetua contemplación del firmamento que finge caminos ascendentes de luz por donde suben los anhelos como querubines. En este paisaje nos deslumbra constantemente la diafanidad de la luz, que aún se debe más a las insinuaciones religiosas, más a los recuerdos de la poesía mística y sagrada que no a la directa contemplación de la naturaleza. Los arroyos corren siempre inundados de luz; el cielo nocturno (lugar preferido para los ojos del poeta) fulgura siempre con el temblor de las estrellas, y la *Elisa,* como la *Donna Angelicata* de la antigua poesía italiana, llega siempre revestida en un milagro resplandeciente. Mas cuando, por momentos, el poeta baja los ojos hacia la tierra, deja la mano de sus maestros favoritos y se ensaya en metros menores (que nunca alcanzan, ni en sonoridad ni en estructura, el valor de sus endecasílabos), cuando intenta copiar simples escenas, como en *La lid de gallos* y en *El mercado,* donde poco o nada le ha de servir su eru-

* Sobre Agüeros, ver "Páginas sueltas", más adelante (págs. 283-289).—1955.

** Con Salvador Díaz Mirón.—1955.

dición, siempre alerta para ayudarlo en los malos trances y solitarios enredos con las palabras, entonces el tono desmaya notablemente y nuestro aspirante a clásico cae de bruces y topa, de manos a boca, con esta verdad amarga y profunda: que es clásica solamente la poesía que logra componer y ennoblecer para el canto los signos actuales y palpitantes de la vida; mas no la que se inspira en clasicismos de otras edades; los cuales, por lo mismo que lo son, producen, si se los imita, el resultado más mísero y más lastimoso, pues que convierten el don profético y animador de los versos en baja labor de "palabrismo", y llenan las academias con las plagas mortales de la carcoma y de la polilla, al arrimo de la ley darwiniana según la cual se opera la supervivencia de los mediocres.

El poeta deja abandonados, como en travesura de amigos, a Herrera, a Petrarca, a todos sus ilustres inspiradores que en vano se afanan por buscarlo y tenderle nuevamente la diestra salvadora, y se escapa a contemplar lides de gallos y mercados ruidosos, y enfila después sus impresiones en el chorro monótono de sus octosílabos, alcanzando apenas el efecto inerte de la fotografía, tan pálido y tan insignificante si se le compara con los paisajes de la pintura.

Otra manera descriptiva ensayó Pesado en los nobles cantos *Aztecas,* pero débil, secundariamente y como de paso, pues la tendencia principal de estas poesías es más bien horaciana. Horacio no se le apartaba de la memoria en cuanto se ocupaba en cosas de poesía arqueológica nacional: así, en el inocente engaño de la traducción de Netzahualcóyotl, observamos a cada instante, con pasmo y con risa juntamente, nada menos que la influencia de Horacio en Netzahualcóyotl.

Pero, en los sonetos de Orizaba y de Córdoba, la facultad descriptiva, como más espaciosamente derramada por los amplios y elegantes endecasílabos (el metro que mejor lograba Pesado), nos contenta al fin con la visión de verdaderos paisajes naturales, que son como anuncio cierto de que algún día, en el alma incomparable de un grande cantor, que será, cuando el tiempo le haga justicia, orgullo de la literatura castellana, Manuel José Othón, la percepción

directa de nuestra tierra y de nuestro cielo entrará por fin, engalanada con los atavíos clásicos y con todas las más nobles evocaciones, pero sin alterarse ni desvirtuarse, en el grave molde de la tradición española, enriqueciéndola y dotándola con nuevos tesoros.

Citaré, como ejemplo del paisaje en Pesado, *El viento del sur*:

Sobre el coro de estrellas que fulgura,
do el Centauro del Sur gira despacio,
sale el Austro feroz de su palacio,
numen terrible de venganza dura.

Blondo el cabello, armada la cintura,
sus ojos como llamas de topacio,
volando, deja ver en el espacio
los pliegues de su roja vestidura.

Abre a un punto las puertas a los vientos:
arrebata las plantas y las flores:
amenaza turbar los elementos;

y doblando sus iras y furores,
esparce en remolinos turbulentos
aridez, sequedad, polvo y ardores.

En el soneto llamado *Una tempestad de noche en Orizaba,* descuellan las siguientes estrofas:

De súbito, el relámpago inflamado
rompe la oscuridad y resplandece;
y bañado de luces aparece
sobre los montes, el volcán nevado.

Arde el bosque de viva llama herido;
y semeja de fuego la corriente
del río, por los campos extendido.

Y para que mejor se aprecie la fuerza plástica en un cuadro de serenidad, he aquí *El molino y llano de Escamela*:

Tibia en invierno, en el verano fría,
brota y corre la fuente; en su camino
el puente pasa, toca la alquería
y mueve con sus ondas el molino:

Espumosa desciende, y se desvía
después, en curso claro y cristalino,
copiando, a trechos, la enramada umbría
y el cedro añoso y el gallardo pino.

Mírase aquí selvosa la montaña:
allí el ganado ledo, que sestea
parte en la cuesta y parte en la campaña.

Y en la tarde, al morir la luz febea,
convida a descansar en la cabaña
la campana sonora de la aldea.

¡Lástima que este sonetista se haya desperdiciado en tan enojosas rimas de amor y se haya desvanecido tanto en la opacidad de sus salmos! ¡Lástima (y esto no lo saben en España) que haya venido a representar Pesado, en las letras mexicanas, ese clasicismo de impostura, inventado para auxilio de las academias claudicantes, en los momentos justamente en que comenzamos a entender la vieja literatura española como algo más profundo y más libre que sus estrechas imitaciones contemporáneas! Y por eso, en aras de un destino que ordena mayor culto hacia la verdad y hacia la vida, y en sacrificio de un vigor que exige más audaces ejercicios de la facultad poética, y de una capacidad espiritual que necesita más intensas agitaciones morales y a la que no sacia la somnolencia de la mediocridad, por áurea que sea, la memoria de Pesado tiene que sucumbir y se encuentra ya casi extinguida. Porque en América preferimos las dolorosas intermitencias de esos arcángeles poéticos que imperan un día en los cielos, aunque se derrumben luego en los infiernos, a la monotonía irremediable de los poetas que cierran los ojos ante la juventud de nuestro mundo natural y social (borrascoso pero intenso, desordenado pero rebosante y cargado de orgullosas promesas) y arrastran perpetuamente, arrebatados por un entusiasmo artificial, una Musa senil desde la infancia y desde los primeros pasos cansada.

No es posible recordar el nombre de Pesado sin que acuda a la memoria el de Manuel Carpio. Ambos han venido a representar el grupo de los Dióscuros en aquel firmamento

poético, que, por lo descolorido y prosaico, se me antoja ser el siglo XVIII de las letras mexicanas: la edad del seudoclasicismo triunfante. Ambos, según quiere Couto, habrán ejercido socialmente una influencia amable y benéfica, mas no podemos bendecir su recuerdo. Esto, por supuesto, salvando la diferencia notable que va del laborioso conocedor de su arte y de su lengua que fue Pesado, al ripioso y desaliñado Manuel Carpio. Porque si conviene explicar y justificar el olvido de aquél cuando se nos exige, de un modo general y absoluto, amarle y venerarle, honrado es, y muy oportuno, ya en el relativo terreno de la historia, en el cual todo debe ser referido a sus causas y aun acatado por el solo efecto de existir, darle el lugar que en justicia le corresponde; es decir, muy por encima de Manuel Carpio. No es ésta opinión temeraria y nueva entre nosotros, no es exclusiva de la crítica europea. Mi maestro Sánchez Mármol la ha manifestado así muy rotunda y categóricamente; sino que el juicio de cierto pésimo escritor mexicano nos ha echado sombra entre los extraños. Pesado, en fin, nos aparece como un poeta más o menos discutible, y Carpio como un torpe aficionado a quien ocurrió de pronto el mero capricho de hacer versos, en fuerza de leer la Biblia.

Así, a través de los versos de Carpio, tan inarmoniosos y pedestres que no se entiende cómo pudo Roa Bárcena señalarle por defecto "la nimiedad y terquedad con que repulía sus estrofas", el nombre de Dios, frecuentemente repetido, nos choca cual una irreverencia. Carpio, más que un místico ni un verdadero religioso, es uno de esos espíritus limitados que padecen admiración sentimental por la ciencia, y que a tanto asombrarse de que todas las cosas tengan causas en el Universo, y de que siempre haya un más allá y de que las estrellas sean en cantidad infinita, acaban por formarse algo como una religión astronómica y tener de Dios un concepto cuantitativo y material. He aquí cómo canta a su Dios este poeta todavía admirado de muchos:

> Tú llevas volando por *ese vacío*
> a inmensas distancias estrellas hermosas,
> Antares rojizo, y al Norte las Osas,
> y al Sur el Centauro y el nítido Orión.

Aun muy más arriba lanzaste potente
millones de soles, y *mundos* y *mundos*,
y allá en los confines de espacios profundos
formaste más *globos*, INMENSO CRIADOR.

Y para que todos se convenzan de que el sentimiento de lo absoluto solamente le aparecía en función de los fenómenos astronómicos, he aquí cómo se pasma de asombro ante el cometa de 1841:

¿De dónde vienes, astro de terrores?
¿Y adónde vas? El alma delirante
corre y vuela sin fin en el espacio
y cuando *imbécil* alcanzarte espera,
párase fatigada y anhelante
sin poderte seguir en tu carrera.

Cuando pensaba en la tierra o en la luna, le preocupaban éstas solamente como planetas y, así, no se cansa de llamarlas, en varias poesías, la "redonda tierra" y la "redonda luna". Y todavía, no agotadas las múltiples sugestiones que este adjetivo le despertaba, dice en otros versos:

En el espacio del *redondo cielo*,
globos de luz sin número formaste,
que apenas se perciban desde el suelo
a pesar de sus moles: tú lanzaste
mil enormes cometas cuyo vuelo
quién sabe a qué regiones prolongaste:
mi alma se pierde en cálculos profundos,
viendo girar innumerables mundos.

Porque su alma, positivamente, padecía la obsesión planetaria y no cedía en su asombro ante los "globos" y las "enormes moles" que "allá" en el cielo hacía girar el "Ser Supremo". Por último, la visión del firmamento nocturno, que en Pesado nos aparece llena de nobleza y de novedad, porque ahí se respeta la poética misión "objetiva" de las estrellas, según directamente las perciben los ojos humanos y no como las desintegran los telescopios y las tablas logarítmicas de los sabios (pues los datos de la ciencia nunca son la realidad exterior, fuerza es aceptarlo), acá se desvirtúa y opaca, al punto que las constelaciones, como trasno-

chadas y en sueños de pesadilla, danzan, se trastornan, nos asustan y nos agobian en aquella serie de martillazos métricos con que empieza la poesía llamada *México,* cuyo sólo primer verso pone ya en ánimo de risa, tal vez porque nos llega estropeado entre las reminiscencias infantiles: poesía que, en fin, muy injustamente ha venido a refugiarse, perdiendo todo su valor, en el sonsonete de los muchachos de escuela, aunque hay en ella mucho de lo mejor que escribió Carpio. Mas el principio es insoportable:

Espléndido es tu cielo, patria mía,
de un purísimo azul como el zafiro.
Allá tu ardiente sol hace su giro
y el blanco *globo* de la luna fría.

¡Qué grato es ver en la *celeste altura*
de noche las *estrellas a millares,*
Cánope brillantísimo y Antares
el magnífico Orión y Cinosura,
la Osa Mayor y Arturo relumbrante,
el apacible Júpiter y Tauro,
la bella Cruz del Sur, y *allí* Centauro,
y tú el primero ¡oh Sirio centellante!

¡Oh creyentes que sólo le admirabais porque lo teníais por creyente! ¡Oh religiosos que, en méritos de su religiosidad, le perdonabais! ¡Y qué distancia no hay de tales aberraciones del sentimiento a los verdaderos gritos del misticismo y al verdadero amor de Dios! El cual no se funda en glosas de la Biblia ni en admiración vulgar ante la magnitud infinita del espacio, sino que se asila y recoge, como en las admirables Moradas del *Castillo interior,* y es todo espiritual y todo profundo, y hace temblar los labios elocuentes de Santa Teresa cuando se acerca, como a una profanación, a definirlo.

Entre Carpio y Pesado —y henos aquí en el caso de discernir categorías en la región de lo indiscernible— hay, desde luego, esta diferencia fundamental: Pesado tiene más personalidad que Carpio; Pesado atiende a la interna música de sus poesías y al ritmo espiritual de sus pensamientos, a los que sujeta y dispone con cierta clásica disciplina aprendida en Horacio; en tanto que la poesía de Carpio está toda

vuelta hacia afuera y se ejercita particularmente en las narraciones antiguas y en las descripciones bíblicas, con algo de ese romanticismo de la historia que había de tener sus manifestaciones más excelsas en *La Légende des Siècles* y en *Les Trophées.*

Casi exclusivamente se dedicó Carpio a verter en poesías sus lecturas de la Biblia; y sus poesías bíblicas son, en verdad, las más atractivas de todas, pues a buena sombra se arrimó y no eligió, por cierto, malos pasajes, aun cuando el mérito de éstos no pueda, en manera alguna, serle atribuído. Convirtióse, así, en narrador de sucesos, en poeta de ficciones, de historias, todas bíblicas, eso sí, y que sólo deben a Carpio los malos moldes métricos. Porque sus versos están plagados de fórmulas explicativas sumamente prosaicas, como el mismo Couto lo reconoce:

> Era la media noche, y noche oscura,
> y de Bruto el ejército dormía;
> *mas este joven...*
> . . . .
> *Oye buena mujer,* dijo el monarca
> a la hechicera que *salió al encuentro*:
> —Yo sé que puedes, desde el *hondo centro*
> de la tierra evocar a los difuntos.

Versos hay tan pésimamente construídos como éstos:

> Y Noé con su familia lastimosa
> a tierra sale lleno de ternura.

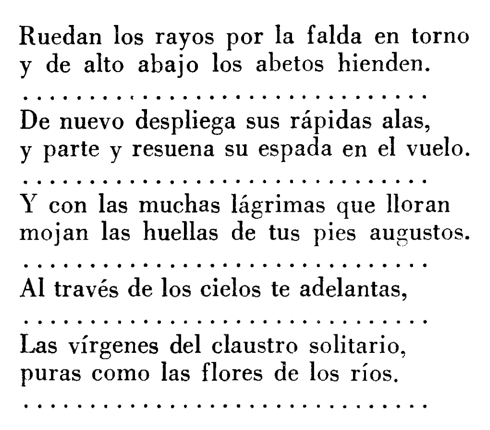
Afea también sus expresiones poéticas la frecuencia de las palabras "allí" y "allá" con que rellena sus versos a cada paso. Y sólo la ignorancia, en fin, de esa gran parte del público para quien el *Diccionario de disociación de ideas* es ya útil de primera necesidad, y que nunca entenderá que Carpio no inventó la Biblia, puede atribuir inspiración a quien bastardea tan tristemente las sacras escrituras, y hace del Testamento una farsa inicua con versos tan ruines:

> Indignado el Señor: —Quisieron —dijo—
> darme celos a mí con dioses vanos...
> . . . .

Pues yo también los picaré de celos
. . . .
Lo dijo y lo cumplió como quien era.

Y es porque ama a su pueblo tiernamente
como a las mismas niñas de sus ojos;
le dio maná, victorias y despojos,
y fue siempre con él muy indulgente.

Mas alguna cualidad tenía que haber entre sus defectos, o la popularidad de que gozó en sus días sería inexplicable. Y apresurémonos a confesarlo, para que no se diga que solamente pretendemos hacer obra de pasión y censura. Desde luego que Carpio aprendió algo de la manera descriptiva de los antiguos, la cual consiste en descomponer cada movimiento en pequeñas partes o detalles, y en dar a todos una gracia y una importancia propias. De esta plasticidad minuciosa de la epopeya arcaica y de la vigorosa elocuencia bíblica, algo, lejana y momentáneamente, supo recordar:


Ruedan los rayos por la falda en torno
y de alto abajo los abetos hienden.
. . . .
De nuevo despliega sus rápidas alas,
y parte y resuena su espada en el vuelo.
. . . .
Y con las muchas lágrimas que lloran
mojan las huellas de tus pies augustos.
. . . .
Al través de los cielos te adelantas,
. . . .
Las vírgenes del claustro solitario,
puras como las flores de los ríos.
. . . .

Desde luego que Carpio, con ser muy inferior por otros conceptos, veía más, tenía más ojos que Pesado; y seducido siempre por el abigarrado gentío de las resplandecientes ciudades bíblicas, acabó por adquirir cierta innegable destreza, aunque momentánea, para pintar cuadros de multitudes, llenos de oriental esplendor. Los largos desfiles de próceres ricamente ataviados; las teorías de vírgenes y de mancebos danzantes; el derroche de vinos y de flores en

los banquetes; la pompa y el ruido de las villas malditas en el día de luz que precede invariablemente a su desolación; los cofres desbordantes de joyas; y la cólera atronadora de Jehová desde los carros de las nubes; y el desastre de los caballeros fantásticos que se recuestan, al morir, en los brazos invisibles de un ángel; en suma, "las mil y una noches" de la poesía hebraica —he aquí asuntos que asombran e impresionarán sin duda la imaginación de la gente, por muy pocas dotes que posea el narrador ocasional. Porque la ficción tiene en sí misma, o más bien en las condiciones del alma humana, poder bastante de subsistencia. Y ya se deja entender que este género "novelesco" a que Carpio se consagró casi por completo, es cosa que se difunde y se entiende más fácilmente que la sutileza de Pesado. No hay, pues, para qué acudir a los trágicos argumentos políticos y a si somos o no "sectarios fanáticos" cuando todo esto se explica por sí muy sencillamente: la popularidad de Carpio se debe a que Carpio divierte, a que narra acontecimientos dramáticos que interesan al lector. Lo que no es conceder a Carpio ninguna calidad verdaderamente "literaria", y mucho menos en nuestros días: he querido hablar de cierta "popularidad subterránea" que avanza sin que se la vea; la cual nunca asoma, por cierto, en los círculos de poetas, sino en no sé qué rincones de la sociedad, de esos donde solemos caer por nuestra mala ventura algún día del año, sin saber qué duende chocarrero nos condujo hasta allí, y donde nos encontramos, de pronto, nada menos que con Monsieur Homais, quien, caladas las gafas, rojo y alterado el semblante y en medio de un silencioso respeto, diserta, anacrónicamente, sobre la admirable inspiración de don Manuel Carpio.

Ahora bien: esta disposición natural de Carpio para la poesía descriptiva, que quizás hubiera producido excelentes frutos cultivada como se han de cultivar las virtudes de los poetas —es decir: durante toda una vida, al lado de la vida, en la vida misma: nunca de los cuarenta años en adelante—, logró en ocasiones muy estimables resultados. Pesado, que era hombre de buen juicio, cita con encomio la siguiente estrofa de Carpio:

Con el vapor de la caliente arena
el cuello tuerce el espinoso cardo,
y entre las grietas del peñasco pardo
se marchita la flor de la verbena.

Hay aquí una energía poética y una adjetivación (las cuales, por desgracia, no abundan en los otros poemas) que hacían con razón decir a Pesado: —No podrá sino recordar estos versos quien camine por tierras cálidas y desiertas, de igual manera que quien camina por entre ruinas no puede menos, según Martínez de la Rosa, que recordar el "amarillo jaramago" de *Las ruinas de Itálica.*

Carpio padecía la debilidad de no entender las inspiraciones poéticas sino trasladándose, en la imaginación, a países exóticos y lejanos. Así, para entonar canciones de amor, nada menos le ocurrió que "difrazarse de turco", según la donosa burla de Acuña. Así, para hablar de su propia tierra, en vez de hacerlo de una manera directa e inmediata, necesita remontarse hasta las nebulosas regiones del Caos, cuando

Aún no vagaba por el *ancho espacio*
silenciosa la luna,
el pálido cometa no existía,
ni el luminar magnífico del día;

y volver, por último, de su inútil peregrinación,

Desde los polos a la zona ardiente
y desde el Cairo a México *potente.*

Mas una vez partiendo del Cairo, o del Bósforo, ya era posible llegar a la propia tierra con ánimos de poesía:

En árido terreno
erizado de estériles abrojos,
donde no ven los ojos
sino la triste imagen de la muerte,
se eleva una colina
de seca tierra y duros peñascales,
donde jamás el pajarillo trina,
y sólo se oye, en medio a los zarzales,
el triste susurrar de los insectos
y el grito de silvestres animales.

Es ésta una muestra cabal de su paisaje mexicano, que se completa con la siguiente, descripción también del lugar en que apareció la Virgen de Guadalupe:

Junto al trémulo lago de Texcoco
se levanta tristísima colina,
donde no nace ni el ciprés flotante,
el cedro eterno o silbadora encina.
Allí las fuentes blandas y serenas
jamás regaron con sus aguas puras
los peñascos y estériles arenas:
terreno seco, polvoroso y triste,
donde el insecto vil se arrastra apenas.

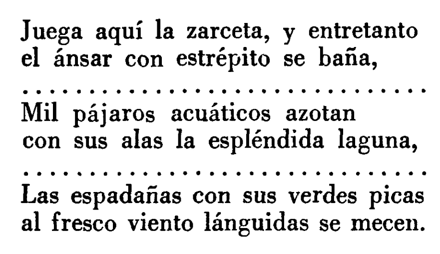
Con ser esta segunda descripción más elegante quizás que la anterior, yo prefiero aquélla porque nos ofrece la imagen positiva del cuadro, con los elementos mismos que lo caracterizan, en tanto que la segunda es la imagen negativa, donde el poeta se entretiene en decir las cualidades de que el cuadro carece.

Otras veces, las descripciones se inspiran precisamente en *Las ruinas de Itálica:*

Sus pórticos, palacios, coliseos,
gimnasios y academias orgullosas,
sus grandes bibliotecas y museos,
todo arruinado entre aguas cenagosas,
servirá de morada en que se oculten
verdinegros lagartos y raposas.

El desfile de la fauna y la flora del Nuevo Mundo, con que se venían engalanando todas las poesías de paisaje americano, luce también, y de pronto con felicidad, en algunos de sus versos:

Crecen los espinosos limonares
bajo los tamarindos bullidores,
y en torno brotan delicadas flores,
y en torno silban anchos platanares.
. . . .
En el desierto grave y silencioso,
entre sus melancólicas palmeras,
se deslizan las víboras ligeras.
. . . .



Juega aquí la zarceta, y entretanto
el ánsar con estrépito se baña,

. . . .

Mil pájaros acuáticos azotan
con sus alas la espléndida laguna,

. . . .

Las espadañas con sus verdes picas
al fresco viento lánguidas se mecen.

Es, en fin, el procedimiento enumerativo que ya conocemos, combinado con ciertas onomatopeyas felices. Paisaje, verdadero paisaje, según el concepto ya definido de lo que ahora convengo en llamar así, no lo hay casi en Carpio. Pero sería injusto abandonarlo sin señalar una cualidad de sus descripciones que sin duda ya os había impresionado: la vitalidad descriptiva: Carpio tenía vivos los sentidos: las plantas, las aves, las mismas piedras, no yacen solamente, no solamente están de presencia en sus cuadros, sino que obran, se agitan, es decir: viven. La arena suelta vapor cálido, el cardo espinoso tuerce el cuello, los tamarindos son bullidores, los platanares silban, el ánsar se baña con estrépito y los pájaros azotan el agua con las alas. Carpio, por desgracia, no tuvo el don de la poesía rotunda, y frecuentemente se apetece suprimir dos a cada tres de sus estrofas. Esta vitalidad, pues, de que he elegido los ejemplos pacientemente (pues no abunda), nos aparece más bien como una virtud malograda que no como una realización poética.

La misma tendencia de los anteriores siguieron José Sebastián Segura y José Bernardo Couto. Mas no habrá para qué detenerse en estos poetas secundarios, dada sobre todo la limitación que nos impone el cuadro del presente trabajo. Si algo se lo violentó con Pesado y Carpio, fue para definir, de una vez, ciertas nebulosidades ambientes y porque pesaba sobre nosotros el cargo de una acusación formidable: la del más ilustre varón literario de la España contemporánea.

Córdoba, Recuerdos de Veracruz, Recuerdos de Orizaba, Al río de Ixmiquilpan, son otras tantas poesías descriptivas de Segura; mas la descripción aparece como elemento de alabanza para *Laura* o para algún amigo poeta. Segura

no hizo sino seguir los pasos de Pesado y de Carpio, ya cantando amores, ya acontecimientos sociales, como fiestas de premios, matrimonios o cumpleaños, ya perdiéndose en poemas bíblicos. Un soneto, sin embargo, puede recordarse de sus escenas del campo: *El coleadero,* por tener un sabor local sacado directamente de la vida. No posee mayor mérito que éste y adolece de una "inelegancia" excesiva.

En cuanto a Couto, cuya obra principal no fue la poética, puede desafiarse sin temor al más agudo de los críticos a que defina el carácter de sus paisajes. A veces es perceptible en éstos la filiación de Carpio, y ciertamente por los peores detalles:

> ...bajo su inmensa copa
> miro alzarse la luna
> espléndida y *redonda!*

Al mismo grupo pertenece Alcaraz. Su oda histórico-descriptiva *A la vista del Valle de México* no ofrece interés particular. Su manera de pintar el campo puede ser juzgada por los *Poemas de las estaciones:* es insípida, es opaca: apenas la realza cierto cristianísimo sentimiento de la esposa y la casa, muy hogareño y muy nuestro, tanto que quisiéramos hallarlo expresado en mejores versos, el cual, haciendo viajar al poeta desde la contemplación del campo hasta el amor de la familia, le lleva a concluir con esta exclamación cariñosa para sus hijos, en que se adivina toda una existencia viril y honrada: "La mies de nuestro otoño sois vosotros."

José María Esteva ejercitó su estro lírico en géneros varios. Mas cultivó con predilección, imitando los modelos españoles de la época y adaptándolos, las descripciones del vivir "jarocho", los aires populares de la tierruca, las narraciones del pueblo de Medellín, lugar —dice él mismo— destinado para solaz de los veracruzanos. Las combinaciones de metros populares, propios para el canto, la disposición animada de los personajes y sus caprichosos vestidos, son características de esta poesía de costumbres. Pero todo esto más bien merece el nombre de "escenas" que no de "paisajes": no es la naturaleza, no es la decoración de fondo lo que principalmente se destaca allí, sino los diálogos de los tipos, sus canciones, sus trajes, sus armas, sus cabalgaduras. En

la introducción de la leyenda *La mujer blanca*, hay una descripción de las orillas del río de Medellín que, sin levantarse demasiado, merece ser mencionada aquí como paisaje del campo cercano a las aldeas, visitado por los vecinos, lleno de árboles y de agua, animado por corros de muchachas alegres que pasan sobre las piraguas trenzando coronas de flores, o van por las márgenes recogiendo frutos caídos.

De Cuéllar, de José de Jesús Díaz, de Díaz Covarrubias, de otros quizás a quienes no hemos aludido aún, nada hay que decir. Mas entre tales poetas de transición romántica, en cuyo breve análisis acabamos de ocuparnos, es fuerza señalar un lugar aparte al más caracterizado de todos dentro de la libre tendencia lírica que entonces llegó a propagarse. Junto a todos ellos, y aun antes que ellos, un hombre de positivo temperamento poético y de estro fogoso, aunque extravagante y frecuentemente desmayado por no sé qué asfixia general que sofocó durante aquellos años el aliento de las letras patrias; un poeta en cuyos versos desordenados hay siempre algo de venganza contra aquella fatalidad que pareció ser la esposa de su juventud malograda; un cantor de las pasiones humanas como él las sentía y como él las sufría, y que hizo, con honrado corazón, compartir a su Musa el llanto de las tormentas públicas, Ignacio Rodríguez Galván —primera manifestación consciente e inequívoca del romanticismo mexicano, hijo espiritual de Espronceda hasta en aquella manera de su poesía a que se ha llamado, con justicia, "truculenta y antropofágica, hematólatra"— prosperaba, en medio de aquel ambiente somnoliento (donde se dio la rara paradoja de que llegase a haber poesías sin haber poetas), como algo siquiera pasional y humano, aunque tan vulgar en muchas ocasiones.

Vivió, sin embargo, más cerca de la realidad que los demás. Su poesía es de yambos iracundos, y si recuerda alguna vez pasajes de la Biblia, no es para divertirse en la tarea estéril de echarlos a perder con sus versos, sino para lanzar acentos verdaderamente proféticos (lo fueron entonces), sobre el ruido de los festines en que se embriagan los tiranos.

En su *Profecía de Guatimoc* (su obra maestra y princi-

pal a nuestro entender), toda llena de solemnidad dolorosa, el sentimiento lúgubre del paisaje, desarrollado con lentitud y cierta energía, sirve sólo para provocar los desahogos y los llantos en la noche y la soledad. Rodríguez Galván es poeta de estados de ánimo: las descripciones, los paisajes, aparecen en sus versos siempre acordes con los sentimientos que van a ir fluyendo del espíritu:

Tras largos nubarrones asomaba
pálido rayo de luciente luna,
tenuemente blanqueando los peñascos
que de Chapultepec las faldas visten.
Cenicientos a trechos, amarillos,
o cubiertos de musgo verdinegro
a trechos se miraban; y la vista
de los lugares de profundas sombras
con terror y respeto se apartaba.
Los corpulentos árboles ancianos,
en cuya frente siglos mil reposan,
sus canas venerables conmovían
de viento leve al delicado soplo,
o al aleteo de nocturno cuervo
que tal vez descendiendo en vuelo rápido
rizaba con sus alas sacudidas
las cristalinas aguas de la alberca,
en donde se mecía blandamente
la imagen de las nubes retratadas
en su luciente espejo.

En este cuadro de claro oscuro, de siluetas negras destacadas sobre fondos de plata, tan larga y minuciosamente desarrollado en versos de urdimbre fácil y hasta monótona, el poeta va a hacer flotar, como nubes, amargas lamentaciones por su nacimiento, por su juventud, por sus amores, por su áspero consuelo de ser poeta, haciéndonos pensar vagamente en el sarcástico poema de la *Bendición*, de Baudelaire. De pronto, por la sugestión del paisaje y la presencia del bosque histórico, evoca a los antiguos reyes de Anáhuac y he aquí que, como en versos muy conocidos y celebrados de Amado Nervo, Cuauhtémoc aparece:

...Entre las nieblas se descubren
llenas de sangre sus tostadas plantas.

La sombra dice entonces la profecía fatídica y, cuando por fin se desvanece, algo como una alucinación dantesca se posesiona del poeta:

Brilló en el cielo matutino rayo,
de súbito cruzó rápida llama,
el aire convirtióse en humo denso
salpicado de brasas encendidas
cual rojos globos en obscuro cielo;
la tierra retembló, giró tres veces
en encontradas direcciones; hondo
cráter abrióse ante mi planta infirme,
y despeñóse en él bramando un río
de sangre espesa, que espumoso lago
formó en el fondo, y cuyas olas negras,
agitadas subiendo, mis rodillas
bañaban sin cesar...

Su otra manera descriptiva, si descripción puede llamársela, es de fantasía delirante, de alucinación. En *El ángel caído* hay algunos ejemplos. Mas la vena descriptiva no es su característica poética, sino que se distrajo en otras inspiraciones, de las cuales ninguna iguala, por desgracia, la *Profecía de Guatimoc.* Hay muy breves y pasajeras visiones del campo en otros pasajes. De propósito quisimos referirnos a la superior, para que nos fuera más fácil definir en pocas palabras su tendencia a figurar el paisaje sólo como preparación de los estados de ánimo. En su *Letrilla veracruzana* insinúa otra manera de paisaje, el paisaje humorístico, mas sin llegar a definirla precisamente:

El sol con sus rayos
me quema el cerebro,
el mar con su brisa
me tumba el sombrero,
las aves carnívoras
me agitan el pelo
y da en mis narices
el fétido viento.
Vamos a la playa
a matar cangrejos.

No será posible dar por terminado este período sin mencionar al más celebrado entre los poetas de aquel grupo. Si

no pertenece a México por su nacimiento, nos pertenece por nacionalización, cuando no también por haber consagrado a México uno de sus mejores poemas. Es José María de Heredia, sin disputa, uno de aquellos arcángeles poéticos que imperan siquiera un instante en las más altas cimas y prueban, con su ejemplo, que no es la uniformidad la virtud más noble, cuando ella sólo significa monotonía y cansancio, y que valen más las audacias con que los poetas, como superándose a sí mismos, proyectan el alma por encima de sus vuelos frecuentes. En dos o tres poesías se cifra su renombre y su fama; pero nos hallamos, en ellas, trasladados por fin a un nuevo mundo estético, y por fin las palabras mismas, como vueltas a su oficio natural y genuino, adquieren eficacia mayor; y la crítica, que antes hacía esfuerzos por descubrir rasgos individuales en el océano de lo indefinido, corre aquí como por su cauce acostumbrado. Heredia es, en fin, un alto cantor. Acaso, por lo mismo que posee mayor calidad, suscita reacciones más intensas; pero, por sobre las preferencias temperamentales, nos seduce, al cabo (aun cuando pudiera no convencernos), el mensaje profundo y apasionado que trajo en el vuelo de sus cantos, la inconfundible manifestación de un alma a través de sus gritos líricos. Heredia es un poeta: no la cosa alada y ligera de las ironías socráticas o platónicas, sino un ser dotado del noble interés de transfundir y corregir por medio del canto, como en una *kátharsis* aristotélica, el informe lastre de las pasiones. Así, domina sus obras, no ciertamente el don descriptivo, según opinaron críticos de nota, sino (como de él y de la Avellaneda ha dicho un ilustre dominicano) el entusiasmo filosófico; algo, en suma, de lo que en mayor o en menor grado nos llegó con toda aquella aura sentimental y reflexiva, augurio de la verdadera aparición del grande lirismo contemporáneo.

El mundo objetivo, por el contrario, para él como para Diótima, apenas es el primer peldaño en la escala de la perfección: desde donde aspira hasta la serenidad del pensamiento. Y si nunca alcanza por completo el cielo platónico donde el espíritu vuela y navega en su propio ambiente (como sucede en la *Oda a Francisco Salinas* de Fray Luis de León), es porque el roce de la vida le había causado cierto

endurecimiento y porque las preocupaciones civiles, a cada instante, le solicitan, le llaman y le obligan a volver los ojos desde las mayores alturas hacia el panorama de la tierra. Hay, en verdad, un agrio sentimentalismo, casi egoísta, en este poeta americano. Falta aquí la placidez admirable con que la sabiduría ha dotado a sus elegidos: falta la *soofrosynee*, la robusta ecuanimidad: la trágica y bella aceptación de los dolores y de las fatigas del mundo, que hace de todos los instantes un himno y saca nobleza y fulgor de todas las cosas.

El procedimiento con que realiza este arranque metafísico de lo visible y material hasta lo interior y espiritual es el más simple e inmediato: por la comparación de los rasgos objetivos con los impulsos del ánimo; y por eso sus cuadros de naturaleza resultan meros acompañamientos, agradables sí, mas un tanto débiles. Y si ciertamente aparece como un maestro de la descripción sintética, de igual manera que Bello lo es en la analítica —según el decir de Menéndez y Pelayo—, se debe esto principalmente a que intenta desasirse, apenas las toca, de las realidades externas y que traza así sólo los contornos generales del paisaje para levantarse luego a otras contemplaciones.

Sus descripciones no resultan verdaderamente expresivas. Las pinceladas, más bien que sintéticas, suelen ser demasiado simples y aun abstractas. Acaso cuando de propósito traza cuadros naturales no sea cuando mejor los realiza, y es indudable que sus toques plásticos más vivos, los más logrados, son aquellos que de paso deja escapar como atavíos retóricos y elementos de ponderación o de encomio:

Ni otra corona que el agreste pino
a tu terrible majestad conviene,

dice al *Niágara;* y dice al mar:

En ti la luna su fulgor de plata,
y la noche magnífica retrata
el esplendor glorioso de su velo.

Momentáneamente sus descripciones se hacen brillantes como en *Atenas y Palmira.* Otras veces, como en los versos

A la noche, aparece una curiosa sugestión del "paisaje oscuro", o apenas iluminado por la luna, con ruido lejano de agua y fingidas visiones que pueblan el desamparo de los ojos:

Giran los sueños en el aire vano
. . . .
Gira en lánguidas alas el reposo.

Dos o tres vigorosos brochazos nos impresionan a la entrada de la conocidísima oda *Al Niágara:* ni siquiera hay ya para qué citarlos. Pero, en general, no es un completo paisajista, ni juzgo que pueda con justicia calificarse de maestro en el género descriptivo a quien, como él, más bien descuella por cierta elegancia pindárica en la admiración y el ditirambo, tan favorecidos en América. ¡Lástima que en él se atemperó un tanto el desenfreno poético de la fantasía por la mucha carga de reflexiones y quejas, enojosísimo cortejo de su estro fogoso!

Mas lo que aquí sobre todo nos interesa es su paisaje mexicano. En *El teocalli de Cholula,* donde puede ser estudiado este aspecto de su poesía, a vueltas de algunas enumeraciones poco expresivas, hay estos versos:

Era la tarde: su ligera brisa
las alas en silencio ya plegaba,
y entre la hierba y árboles dormía,
mientras el ancho sol su disco hundía
detrás de *Ixtaccihual.* La nieve eterna,
cual disuelta en mar de oro, semejaba
temblar en torno de él; un arco inmenso
que del empíreo en el cenit finaba
como espléndido pórtico del cielo,
de luz vestido y centellante gloria,
de sus últimos rayos recibía
los calores riquísimos. . .
Bajó la noche en tanto. . .
. . .La movible sombra
de las nubes serenas, que volaban
por el espacio en alas de la brisa,
era visible en el tendido llano.
. . .La sombra se extendió
del *Popocatepec,* y semejaba
fantasma colosal. El arco oscuro

a mí llegó, cubrióme...
...hasta que al cabo
en sombra universal veló la tierra.

Hay algo en los anteriores versos como un paisaje aéreo, el paisaje de aire y de luz de los pintores, en que particularmente se atiende a la mayor o menor iluminación del espacio y de las montañas; espectáculo que ni es por completo el del cielo, ni es por completo el de la tierra. Con los signos más generales de uno y otro (sol allá y fulgor luminoso y nubes viajeras; acá montañas nevadas y arcos de sombra proyectados sobre las llanuras), se ha conseguido destacar un cuadro intermedio, aéreo: el paisaje de la atmósfera iluminada, a la altura de las montañas, con sólo las cimas y el marco del cielo que las rodea; pues de los llanos inferiores apenas sabemos que los borra paulatinamente la sombra. Hay en todo esto una clara orientación topográfica: se está sobre la pirámide de Cholula.

IV

Mas he aquí que hemos ocupado mucho tiempo, y nuestra tarea se va haciendo cada vez más ardua y delicada.* En fin habrá que evocar la cohorte venerable de los "maestros" —aquellos varones que cantaron en medio de los desastres civiles y cuyas enseñanzas tienen aún sello y carácter de actualidad, por cuanto las han recogido de sus labios muchos contemporáneos. Ellos viven aún en ese crepúsculo que ni es ya la muerte ni es la vida; ellos, como los "demonios" de los antiguos, participan a par de dos naturalezas diversas; porque no existen ya con vida terrestre, y sin embargo, su recuerdo anima todavía pasiones y mueve a controversias. La crítica los aborda con aquella temerosa inquietud que infunden las tumbas recientes.

Alejandro Arango y Escandón, Fermín de la Puente y Apezechea no forman en verdad junto a la legión de los "maestros", ni son lo más representativo de aquella literatura, aun cuando hayan dejado obras dignas de recordación.

* Estas conferencias tenían un límite de tiempo fijo.—1925.

Poeta de inspiración mística el primero, logró manejar el soneto castizo con elegancia y darle airoso movimiento. No sé si para bien —creo que para mal—, siguió muy de cerca el discutible modelo de Arguijo. El segundo, más español que mexicano, buscó inspiraciones en Rioja y compuso versos a las flores. Ambos, a mi entender, merecen mención como personajes distinguidos de nuestra historia literaria, como artífices de la forma poética. Debemos al primero un buen libro sobre Fray Luis de León, cuyos versos imitó de continuo. Es el segundo uno de esos mensajeros del pensamiento que de tiempo en tiempo enviamos a España (como el General Riva Palacio más tarde, y después don Francisco A. de Icaza), quienes cuidan de mantener los vínculos de ambas naciones, ahora que todos estamos conformes y respetamos ya nuestros respectivos destinos. Hay que nombrarlos de una vez y seguir adelante, porque no ofrecen interés especial como paisajistas o descriptivos.

A su lado, y aun cuando de hecho pertezca a generación posterior (pues ya notaríais que la absoluta exactitud cronológica no me ha preocupado tanto como el carácter de las pléyades literarias), puede colocarse el místico Francisco de Paula Guzmán, alma quizás más sincera que las de aquéllos, pero poeta del mismo corte clásico y los mismos procedimientos; el cual, a través del tiempo, aparece tan cercano a los otros como esas falsas estrellas dobles que miramos desde la tierra y que de verdad están distanciadas. Le unían, además, con Arango y Escandón ciertas ligas de gratitud a que alude en la dedicatoria de un traslado de Tirón Próspero. Tampoco tiene importancia verdadera para el fin de esta disertación; mas puesto que me ha sido dable consultar sus manuscritos, no quiero pasar de largo sin dar sobre él una impresión somera, brevísima. Por mucho que no le distinga una grande originalidad, acaso, entre todos, sea nuestro verdadero poeta religioso. Don José María Vigil acude, para definirlo, a los venerables nombres de Fray Luis de León y San Juan de la Cruz. Mucho se ha abusado de estos nombres. Interpretamos sus palabras en sentido más aceptable: junto a la pureza de Arango o de la Puente, hay en las estrofas de Guzmán cierto resuello de emoción que falta en los otros.

Andan sus producciones dispersas y a riesgo de perderse. ¡Ojalá que un hado benigno logre salvarlas de semejante abandono!

"...Lírico en la poética, lírico en el periodismo, lírico en la tribuna parlamentaria, lírico como *viajista*, como historiógrafo y hasta como hacendista y maestro de Economía Política... por entre sus manos pasó todo el Pactolo de la desamortización sin que se le pegara un grano de oro." Así resume Manuel Sánchez Mármol la obra y la vida de nuestro Guillermo Prieto.

El viejo cantor nacional, en su desaliñada persona, nos aparece, a través de los párrafos amenos de Riva Palacio, con sus "vivos y pequeños ojos" que se abrían y cerraban "diez veces en cada palabra", con aquella fisonomía ingenua y patriarcal a que el entrecejo fruncido no lograba dar adustez: como todavía nos lo pintan sus discípulos de la Escuela Preparatoria, a quienes trató siempre con esa risible saña de los maestros inocentes que consideran como su obligación hacer rodar a los muchachos en los exámenes. Será para nosotros como Béranger para los franceses —sugiere también Riva Palacio—; pues, por el canto y hasta por la acción, está unido a los acontecimientos principales de nuestra vida nacional. Por los campos de batalla y por la suburra, siempre entre los corros del pueblo, decidora y alegre, bronca y desasida a las veces, su Musa, como esas vivanderas heroicas que siguen a nuestros ejércitos en la guerra, iba soltando canciones entre las balas y curando las llagas de los heridos con sus fuertes manos de plebeya. Descuidada, sí, desigual, porque componía a la improvista; llana y descocada, como gente del pueblo, alzaba a guisa de bandera sus harapos, y un día el pueblo se adormeció a recuperarse sobre su regazo de nodriza morena.

A la eterna cuestión propuesta por todos nuestros críticos, respecto a si poseemos o no literatura nacional, la Musa de Guillermo Prieto contesta al menos con una afirmación algo tímida. Aún no era tiempo para más. La poesía de Guillermo Prieto se resiente de la poca consistencia del material. El barro, sin plasticidad, se quiebra entre sus manos. Pero Guillermo Prieto, aedo en aquella Odisea de liberta-

dores, apareció en el día del triunfo, cantando junto al festín, y sea su canto como fuere, algo desairado y monótono, tiene, al menos, indudable importancia histórica.

La idea patriótica, que era para Guillermo Prieto como la suma de sus propios recuerdos, lo llevó a construir un voluminoso *Romancero nacional.* En esta obra, posterior a las demás de Prieto, conviene ocuparnos desde luego. Ignacio Altamirano, en crítica lenta y diluída pero segura, ha definido que Prieto se propuso "crear la epopeya artificial con todos los caracteres de la epopeya natural, colectiva y democrática". No comparto yo, ni sería posible en nuestros días, su concepto *wolfiano* (que también lo es de Schlegel y de Grimm) de que hay una "epopeya natural", espontánea y súbita, que sube de las plazas públicas como un clamor de multitudes. Entendámoslo a nuestro modo: Prieto, en efecto, quiso hacer romances populares e históricos sin que en la imaginación nacional hubiera sustancia para modelarlos. Grimm decía que la verdadera epopeya por nadie debe ser escrita ni compuesta, sino que surge y se compone a sí misma. Y, como ha observado Michel Bréal, estas fórmulas a que el idioma germánico tanto se presta tienen, en su oscuridad, algo de imperioso. Mas toda la teoría de Wolf y de sus continuadores halla justificación con sólo que se la interprete a modo de metáfora o explicación pintoresca y rápida. La materia prima de los romances es hija de la fantasía popular, es anónima, no espontánea; y si con ella no cuenta el poeta, necesariamente empezará por sustituir su fantasía a la del pueblo, hará obra artificial. Y sus invenciones, como no surgidas de la fragua propia y natural, carecerán de aquella profunda significación humana que les da realce y encanto. Y no servirán, como el idioma universal del folklore en que el corazón de todos los hombres parece haber latido a la vez, de llave para penetrar en los secretos de un pueblo, sino que serán como engaños y falsificaciones frías, cosa vana y de poco momento aun cuando su intención cívica pueda ser tan alta como lo era en Guillermo Prieto.

En el *Romancero nacional* hay mucho prosaísmo, y el metro octosílabo, tan connatural en nuestro idioma —ritmo cómodo de los que detestaba Gautier—, cuando el poeta no

posee dones especiales y cuando no se le alcanza mucho de las combinaciones musicales y las elegancias de nuestra sintaxis, resulta decaído y pedestre a más no poder. Tanto, que las grises narraciones del *Romancero*, esas torres de versos sin arquitectura, no son ya recordadas por nadie ni leídas por nadie. Porque tales son las sorpresas del tiempo: todos veneran a Guillermo Prieto, todos acompañan su nombre con encomios y ponderaciones, pero sus lectores por ninguna parte aparecen; porque Guillermo Prieto es más bien una representación histórica que no una alta manifestación poética.

No quiere esto decir que el *Romancero* sea obra perdida. De pronto, hay pasajes animados en que, por fin, los octosílabos ondulan con un movimiento de vida. Parece ley de los romances que todos comiencen con los versos más atractivos. Como el giro mismo de la narración es impropicio para la figuración de paisajes, muy pocos hay en el *Romancero:* tal la descripción fácil y descolorida del llano de Salazar en el *Primer romance de las Cruces.* En cuanto a verdad histórica y verdad topográfica, nada se les podría censurar: como que los escribió quien había recorrido tanto el país. Pero ese mismo respeto supersticioso por la verdad llena las narraciones de prosaísmo y como de aridez los paisajes. Diréis que es cosa clásica y castiza, cuando de romances se trata, el sobrio relato de la verdad en pocas y duras palabras, con pocos giros y concisos; que aquellos romances populares de España, los viejos, los nativos —maravillas de la poesía europea, gritos de la grande alma ibérica que no es, como juzgan tantos ignorantes, puro "quijotismo" mal entendido y fantasía de caballero andante, sino antes que esto y mucho más que esto, grave, adusto y honrado entendimiento de las cosas del mundo, sentido de la tierra y tenacidad serena de explorador o de labriego—, aquellos viejos romances que yo, para mi gusto, pongo al lado de los clásicos griegos y de dos o tres autores latinos, sólo se informan en la verdad escueta o un tanto "anecdotizada" a lo sumo, al punto que hacen del Cid (ese noble Cid a quien ahora entienden muchos tan mal y tan a lo ramplón) un guerrero expulsado que trabaja por ganar su pan y que acecha por los caminos. Quien mejor

los entiende ha dicho de sus héroes que "se mueven siempre dentro de la esfera de lo racional, de lo posible y aun de lo prosaico". Mas tales apreciaciones no podrían valer para los romances de Guillermo Prieto, no les son aplicables; porque éstos se quedaron en ese término opaco que ni es la fantasía soñadora ni menos la intensa realidad. Para alcanzar aquella cima de la poesía sobria les haría falta más vigor y más hierro. En fin, que Guillermo Prieto no contó siquiera, para su *Romancero nacional*, ni con esa obra previa y genuinamente popular que desmenuza y adorna de anécdotas la historia. Pues los acontecimientos, tratados políticamente como él los trata, pierden toda su poesía y su atractivo.

Entre las "poesías varias" pasa otra cosa. Pues si bien las exigencias del gusto, en nuestros días, no quedan enteramente satisfechas con la manera llana y corriente de Guillermo Prieto, si bien sus elementalísimos procedimientos no alcanzan a contentarnos ya, nadie, por muy dado que sea a las modas contemporáneas, deja de sentir en tales versos la frescura y viveza natural que a veces los engalanan. No creo, sin embargo, que este arte llegue más allá de los límites de lo bonito. He aquí una muestra, en estas estrofas del *Lago de Catemaco:*

Ya abre el algodón su seno
y vierte flores de espuma,
ya agita cual leve pluma
sus blancas hebras el heno.
. . . .
Son toldos, son cortinajes,
son chorros de flores bellas,
son como lluvia de estrellas
sobre las ramas salvajes.
Entre las hojas saliendo,
cuelgan, se agrupan, se tienden,
se encaraman y descienden
hasta las aguas cayendo.

Es Guillermo Prieto un descriptivo sentimental en el *Canto vespertino*, en *El río a la luna*, en las *Nubes negras*. Su vena de repentista halla a cada instante toques atractivos. Lo lindo y lo bonito nunca escasean. Pero ya lo ha dicho hasta el más ligero y popular de los escritores hispanoameri-

canos, éstas no son las condiciones primeras de la obra artística. Si a tales cosas no hubiera unido Guillermo Prieto aquella sentimentalidad siempre despierta que lo hacía llorar en las tribunas y, más particularmente, aquel don de cantar la patria de manera llana y simpática y de describir costumbres nacionales no sin plasticidad y color, serían absolutamente justos los temores que él mismo confiesa respecto a su obra cuando dice: "Vistos mis versos a través de favorables circunstancias, pueden haber parecido menos malos que con las pretensiones de una publicación en forma."

No pretendo abarcar su obra íntegra en estos juicios. Pasaré desde luego a ocuparme en sus versos festivos y en su *Musa callejera,* esa abigarrada galería de tipos vulgares. Verdad es, como dice Riva Palacio, que "los romances de costumbres, jocosos o satíricos, degeneran algunas veces por demasiado llanos, unos, por lo malamente conceptuosos, otros, y muchos por la elección de asuntos que no son dignos de la pluma que de ellos trata". Pero ¿qué hemos de pedir a una musa callejera? Reproches son éstos que pueden ser aplicados no al poeta sino al género en que se ejercitó. Y como no tenga "Fidel" muy vastos conocimientos técnicos ni muy largo aprendizaje de las maneras romancescas del decir festivo, tendremos que perdonar los deslices de su Musa y la monótona facilidad, a cambio de algunos momentos felices y rasgos de buen humor, cuadros bien sorprendidos de chinas y charros y de gente baja y pintoresca de la que se calienta al sol; el ruido, al amanecer, de los rancheros traviesos rumbo al coleadero; los paseos en chinampa o las comidas campestres sobre la yerba.

Valgan estos cuadros por lo reales, por lo simpáticos si queréis (no lo son todos), pero no se diga que son verdaderos monumentos de arte nacional. Son, a lo sumo, entretenimientos para las "beneméritas sociedades de tontos", como las llama el fuerte pintor Diego Rivera. En Prieto hay realidad, hay verdad: pero la verdad es sumamente sosa y mezquina. Y si es más bella la mentira, ella vale más para el arte.

Las toscas barcas aztecas
se deslizan en las aguas,
y dejan claros de cielo

donde resbalando pasan.
Vense de un lado portales
junto de establos de vacas;
al opuesto, humildes chozas
entre frescas enramadas;
al frente, en un horizonte
de tulares y de cañas,
en que se miran alegres
asomar casitas blancas,
se extiende, tocando el cielo,
la cadena de montañas
que las quiebras embellecen,
que los sembrados esmaltan,
donde el Ajusco domina,
do ríe el Ixtapalápam
y donde el azul del cielo
como que en ondas se rasga
y en anchos pliegues desciende
sumergiéndose en las aguas.

Esta descripción, tan mediana, es de las más características de Prieto. La tomo del *Paseo en canoa* que debe ser leído como síntesis de sus procedimientos descriptivos. Los romances populares no han de retratar exclusiva y preferentemente las vulgaridades del vulgo, sus fealdades, sino lo que en éste hay de vital y de libre, de lírico, de musical; lo que luce, en fin, en las coplas que la gente llana improvisa. Y vale más para mí que todo el *Romancero nacional* de Guillermo Prieto (al menos por la sugestión que entraña y por ser un grito espontáneo) aquella canción que los soldados insurgentes cantaban entre uno y otro fuego:

Rema y rema nanita,
y rema y vamos remando,
que los gachupines vienen
y nos vienen alcanzando.

Por un cabo doy un real,
por un sargento un tostón;
¡por mi General Morelos
doy todo mi corazón!

En fin, los romances de la *Musa callejera* son meras curiosidades literarias en los mejores casos. Contienen algunos datos de dialectología o folklore; pero no se canse en ellos la estética.

No pasemos adelante sin insistir, siquiera porque ello no se ha dicho y aun cuando salga de nuestro asunto, en que Guillermo Prieto cultivó, con mayor éxito que otro género alguno, el clásico humorismo: aquel humorismo conceptuoso y reflexivo que parece un ocio de la pluma, un asueto del espíritu; aquel humorismo que ni siquiera necesita provocar a risa, de que tantos ejemplos hay en las letrillas y jácaras españolas, en Góngora, Lope, Quevedo. Sé que pocos aceptarán mi opinión desnuda y sin demostraciones como aquí la ofrezco, ya que pesa, para contrariarla, la noción de que Prieto hizo sobre todo arte nacional. Mas no es posible detenernos. Leed, si queréis convenceros, el romance que empieza:

Se casa la historia antigua
con la festiva novela,

o bien la letrilla

En medio a la noche
sobre de un pretil.

Y muchos otros que ahora no me ocurre citar, pero que abundan en sus libros. Hasta es extraño que nadie haya reparado en este carácter tan original de Prieto. Claro está que los motivos de este humorismo no son exactamente los mismos de los modelos españoles: claro está que sólo el procedimiento se ha conservado. Los títulos mismos suelen anunciarlo: *Rasgao y muy accidentao romance de penas y glorias o sea revoltura de recuerdos; Gran romance de dolores y gozos y una de clavar el pico; Rumboso y muy planchao romance con trama histórica.* Títulos todos que parecen gritados en la feria y como lanzados para llamar la atención de los paseantes desde algún improvisado garito.

NOTA.—Por motivos ajenos a la voluntad del autor, esta conferencia (cuyo plan abarca hasta nuestros días) ha debido publicarse trunca. El autor ofrece publicarla íntegra más tarde.—1911.

Esta oferta no llegó a cumplirse.—1950.

APUNTES VARIOS

NOTICIA

Estos apuntes —inéditos y a medio hacer— se quedaron fuera al redactar la anterior conferencia sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix,* o bien se reservaban para un posible desarrollo ulterior, como se dijo ya en la Noticia respectiva. Todos datan, pues, de 1911.

I. EUGENIO DE SALAZAR Y ALARCÓN: Refiérase este apunte a mi libro *Letras de la Nueva España* (México, Fondo de Cultura Económica, Colección Tierra Firme, Nº 40, 1948, págs. 73 y 104). En carta a don Pablo Carlos Etchart, 11 de septiembre de 1947 *(De viva voz,* México, Edit. Stylo, 1949, págs. 52-53), vuelvo sobre el tema de las erratas considerado ya en *La experiencia literaria* (Buenos Aires, Losada, 1942 y 1952), artículos "Sobre crítica de los textos" y "Escritores e impresores", y doy cuenta de las reglas que dejó en su testamento literario Salazar y Alarcón respecto a cómo debía imprimirse su *Silva de poesía.*

II. IGNACIO RAMÍREZ: Breve nota cuyo objeto era, sin duda, no callar el nombre del "Nigromante", aunque haya sido ajeno a la poesía descriptiva, objeto de la conferencia.

III. VICENTE RIVA PALACIO: Tributo a la personalidad literaria, más que al poeta.

IV. ISABEL PRIETO DE LANDÁZURI: Puede decirse aquí lo mismo que en el caso anterior. Probablemente me arrastró el afán de resucitar a una mujer.

V. IGNACIO ALTAMIRANO: Apunte sin duda destinado a un desarrollo menos incompleto, pero que se desea recoger por tratarse de quien se trata, un poeta y un maestro.

VI. JOAQUÍN ARCADIO PAGAZA: Un alto ejemplo de arte humanístico.

Con relación a estos apuntes, ¿necesito advertir que no me siento necesariamente responsable de cuanto escribí hace tantos años?

I

EUGENIO DE SALAZAR Y ALARCÓN

CUENTA nuestra poesía descriptiva con algunas manifestaciones aisladas como presagios desde los atrasados tiempos de las Audiencias Españolas. Oidor era el madrileño Eugenio de Salazar y Alarcón, doctor por la Universidad de México, y tan agobiado de sus títulos y oficios que dedicó un soneto a enumerarlos puntualmente y que, según él confiesa, nunca llegó a publicar su *Silva de poesía* por temor a que fuera en menoscabo de su dignidad el haber compuesto en metro castellano. Ni después de su muerte quería que se publicara su obra poética sin antes consultar con los cuerdos y, en todo caso, prefería que apareciesen primeramente sus "puntos de derecho", que lo acreditarían desde luego como persona grave y sesuda. Estaba orgulloso de su padre —aquel Pedro de Salazar cuya *Crónica del Embajador* es célebre por la burla que hizo de ella Diego Hurtado de Mendoza o quien fuere el autor de las *Cartas del Bachiller de Arcadia*—, pagado de su propio valer, muy enamorado de sus letras, y se manifestaba deseoso de transmitir su gloria a su descendencia. Era amantísimo de su esposa, según los muchos y malos versos que le dedica, y padre con debilidades paternas: deseaba que sus dos hijos escribieran sendas poesías, las cuales habían de acompañar su *Silva,* si al fin llegaba a publicarse. Y dejó curiosas y precisas recomendaciones a su probable editor póstumo. La verdad es que tendríamos de él una falsa imagen si no poseyésemos sus cartas. Pero esas cartas llenas de amenidad y gracia datan de su época española. En México, los años y los cargos le hicieron perder el buen humor. Hablando de México, dice en su *Epístola* a Fernando de Herrera:

Aquí, do el sol alumbra la belleza
de los valles y montes encumbrados.
. . . .
Ya por los prados y por verdes cuestas

la ruda Musa dulcemente suena
a las ovejas, a la sombra puestas.
Y su zampoña, de malicia ajena,
y del ornato de ciudad curiosa,
con cuerda sencillez su son ordena.

Describe, después, todas las maneras de poesía, entre las cuales la Sátira, que aparece castigando a los que "beben vicios". Asegura a Herrera que su obra poética ha llegado hasta la Nueva España, así como también sus eruditas *Anotaciones* sobre Garcilaso, y acaba en un rapto, deslucido por una cacofonía:

Nunca me olvides, nunca me desames,
que yo prometo, oh Hernando, merecerlo.

En *La laguna de México* dio suelta a sus dones descriptivos. Comienza esta bucólica por una alegoría algo insulsa: Neptuno, deseoso de conocer la llanura de México, abre un camino subterráneo e irrumpe en mitad del valle, formando la laguna central. Admira sus muchas bellezas, y el poeta las enumera en tono "retórico". Esos inventarios de especies vegetales anuncian, de lejos —como un bufón anuncia la llegada del rey—, la oda clásica de América que está en la memoria de todos (Andrés Bello).

Allí bermejo chile colorea
y el naranjado ají no muy maduro;
allí el frío tomate verdeguea,
y flores de color claro y oscuro,
y el agua dulce entre ellas, que blanquea
haciendo un enrejado claro y puro
de blanca plata y variado esmalte,
por que ninguna cosa bella falte.

Si no era un gran poeta me parece que tenía ojos de pintor:

Al derredor de la laguna clara,
por todas partes sale y hermosea
el verde campo, donde se repara
y repasta el ganado y se recrea.
Aquí el mastín despierto no le ampara,
ni hay en este lugar para qué sea...

Se habla, después, de ciertos imaginados juegos campestres:

Aquí sus juegos juegan los pastores,
aquí sus bailes bailan las pastoras,
y los que dellos tienen mal de amores
sus muestras dan de amor a todas horas.

El cerro de Chapultepec aparece, al caer la tarde, dorado de sol por la espalda. En su cima, dice el poeta, se hacen sacrificios al dios Pan. Pero prontamente corrige esta herejía retórica:

Digo, al Eterno Pan, que es Uno y Trino.*
. . . .
y los agrestes faunos, de las manos
andan saltando allí con los silvanos.

Y tras la descripción de un ojo de agua, que "sale con manso y natural ruido", comienza el diálogo entre Blanca y Albar, las dos personas del poema bucólico. Compara uno de ellos las tierras de España "con este ejido y valles tan extraños." Advierte el otro que en estos valles "la yerba está sobre el tesoro". Albar da rienda a sus desahogos amorosos:

La leche de las madres más cargadas,
yo ¿para quién la ordeño? Y los mejores
vellones de la fina lana blanca,
yo ¿para quién los quiero? ...

Versos en que se descubre, apagado, un eco de la eterna "Flérida para mí. . ." La respuesta que Blanca da a su enamorado es lo más patético que escribió Salazar, pero se sale de nuestro asunto. Hay uno que otro momento afortunado, como, en la "sátira por símiles", aquel árbol

arrancado con creciente
que ya en la puente topa, ya en la orilla,
y do lo arroja el río y su corriente.

O los perros que gritan *ham - ham - ham* en pos del mendigo: y, finalmente, algunos versos del "Romance en voz de

* Recuérdese el auto sacramental de Calderón de la Barca, *El verdadero Dios Pan.*

Catalina, en una ausencia larga a ultramar del autor, siendo desposados". Y es todo, creo yo, lo que merece citarse. En este romance, parece que el pintor ha estampado la paleta sobre la tela:

Cuando los montes y valles
y los extendidos prados
manifiestan sus colores
verde, blanco y naranjado,
rojo, pardo y encarnado,
turquesco, color de cielo,
lo morado y lo leonado...

Y el resto anuncia con rara exactitud ese fácil género que tanta boga había de alcanzar poco después y casi casi hasta nuestros días:

Cuando de la blanca rosa
se abre el pabellón cerrado
y brota entre puntos verdes
el bel clavel colorado,
la azucena y el jazmín
descubren su lustre blanco,
y la morada violeta
con el alhelí morado...

II

IGNACIO RAMÍREZ

IGNACIO RAMÍREZ, fogoso y desigual; ya endeble, ya robusto; jacobino con sentido de las tradiciones, indio e indianista de entrañable casticismo hispano; cuyos dones literarios y cuyos aciertos poéticos, en verso y en prosa, son únicos en su generación (recuérdense su discurso de Septiembre, su página sobre el "Pensador" *, el soneto al amor y aquel epigrama que hizo pensar a Menéndez y Pelayo en la Antología Griega); ora arrebatado y fantástico, ora estoico y sereno —con esa serenidad que hace temblar—; con mucho de fuego y mucho de bronce, verdadero enigma para la crítica, que aún

* Ver "El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana" en mi libro *Simpatías y diferencias*, 2ª. ed. México, Edit. Porrúa, 1945; tomo II, pág. 153. 1950.

no ha llegado a enfocarlo cuidadosamente, no cultivó la poesía descriptiva, no "hizo paisaje", porque era poeta filosófico y subjetivo, y es lástima tener que dejarlo fuera de nuestro examen.

III

VICENTE RIVA PALACIO

Y AHORA que ha desaparecido ya toda ocasión de confundir los criterios, porque el recuerdo de sus amenísimas charlas y la imagen de su persona no pueden perturbar nuestro juicio sobre su labor poética, hablemos serenamente de Riva Palacio.

Una vez alejado de su juventud militar, supo, no sabemos cómo, crearse una atmósfera propicia para las faenas literarias. Sus dotes sociales de conversador le ganaban la simpatía de todos. Fue muy considerado en España, donde los académicos y las damas de la nobleza le trataron con agasajo. Poseyó una biblioteca excelente, con cuyos despojos se han enriquecido las nuestras. Y todavía vemos con envidia la casa aquella de piedras grises y sobrias rejas donde pasó alguna parte de su vida. Y por lo mismo que el fausto, o al menos la comodidad, era el marco en que le miraban sus contemporáneos, y por lo mismo que el chiste de buena ley y la salida oportuna eran su ordinario atavío, parece que las solicitaciones mundanas fueron grande parte a distraerlo del provechoso castigo de la pluma y de las lecturas solitarias.

Algunos de sus libros han venido a mis manos, con anotaciones brevísimas de su lápiz rojo. El General Riva Palacio, más que para estudiar, mucho más que para meditar, leía para buscar anécdotas, y particularmente historias de monjas y capellanes traviesos, por lo que parece haber tenido incurable debilidad. El Conde de Cheste le obsequió la preciosa edición de las *Cantigas Mariales* que la Academia Española publicó en 1889. Riva Palacio no paró los ojos en

las cantigas, sino que se satisfizo con espigar por los extractos en lengua castellana que van adjuntos, y allí apuntó subrayó y comentó cuantas "facecias" pudo encontrar sobre aquel ramo del folklore en que era tan docto: religiosas enamoradas y frailes bellacos, cuentecitos provocantes a risa.

Aprovechando el caudal de sus charlas, hubiera podido escribir un nuevo *Galateo* sembrado de máximas picantes y regocijados episodios; hubiera podido dejarnos libros de mucha amenidad y sabias lecciones de vivir, a juzgar por las muestras sueltas y los *Cuentos del General;* hubiera podido rimar, junto a las tradiciones y leyendas que confeccionó en compañía de Juan de Dios Peza, las muchas fabulillas populares que conocía, desmenuzando en copas minúsculas su erudición picaresca.

¡Cuánto contribuyó, y cuánto más hubiera podido contribuir al tesoro del humorismo mexicano! Pero desperdició buena parte de su gaya sabiduría y sólo la usó, ocasionalmente, a modo de adorno. Casi no leía ya sino para tener qué contar entre sus amigos. Pero cuando le acontecía leer seguidamente seis o siete páginas, íntegras iban a dar a sus escritos. No perdonaba el trasladarlas e incrustrarlas, vinieran o no a cuento.

A veces le aconteció meterse en ociosas discusiones de aficionado, sobre puntos ya ociosos para la crítica profesional. Por falta de economía en sus escritos, por la necesidad de echar fuera sus desordenadas lecturas, padece un tanto ese curiosísimo libro —*Los ceros, por Cero*—, libro hecho de digresiones, donde sin disputa escribió muchas de sus mejores ocurrencias, donde relampaguean algunos aciertos, y que debe ser estimado como obra de un talento raro para la burla y la sátira, no menos que como un esfuerzo personalísimo del juicio literario, tendente en parte a desligarlo de toda consideración confesional o política. Hay en tal obra, junto con la plenitud de humor propia de la edad viril, la informe y desparramada manera de los ensayos de un adolescente, en quien el gusto de descubrir los libros se tradujera en incontinencia por citarlos. La insulsa e intempestiva digresión sobre Renan que hay en el prefacio es

buena muestra de ello. Tal vez sus amigos, celebrándolo, fomentaban en él estas manifestaciones caprichosas. Pues era hombre caprichoso, en efecto, y gustaba de sorprender a los huéspedes de su tertulia con expedientes fáciles. Leía, por ejemplo, la narración de un auto de fe en la antigua ciudad de México, según las constancias de un proceso que, naturalmente, había extraído de algún archivo público. Aprovechaba los nombres y circunstancias del caso para la novela histórica que tenía entre manos. Y por la noche, consentía en mostrar a sus amigos el capítulo recién escrito. Días después, afectando la mayor sorpresa, les hacía conocer el documento original de que había sacado sus datos... ¡Oh adivinación! Juan de Dios Peza salía de la reunión deslumbrado. El General se complacía en jugar al genio, lo cual no quita que tuviera mucho de genial.

Así, engreído con su talento, singularmente dotado para la burla literaria y política —no olvidemos que fundó *El Ahuizote*—, capaz de embaucar a todos los socios del Liceo Hidalgo (quienes, a instancias de don Anselmo de la Portilla y bajo la presidencia del "Nigromante", concedieron un diploma a Rosa Espino, la virgen poetisa, mero disfraz de Riva Palacio), gastó mucha pólvora en infiernitos, como por acá decimos, y no acabó de poner a contribución todo su saber y sus facultades.

Le debemos un servicio eminente: la dirección de *México a través de los siglos,* donde apreciamos también su vasto conocimiento de nuestra historia.

Hizo algunos versos ambiciosos; otros, sin carácter personal, que nos lo presentan, a veces, como un pálido Guillermo Prieto, y a veces, como un Altamirano más frío. Su fama de lector de clásicos, los ostentosos volúmenes de sus armarios, han hecho decir que sus versos tienen corte elegantísimo. Engaño óptico: tal soneto decente al viento, al Escorial o a la vejez no justifica la reputación de poeta elegante, particularmente en una lengua tan habituada ya al soneto. En cuanto a los versos de disfraz femenino, sólo pudieron ser considerados con encomio por la costumbre de tratar a las mujeres como a los niños: los versos de Rosa Espino son pobres, desmayados y de mal gusto.

La descripción en Riva Palacio es generalmente "retórica". Algunas estrofas de *Un recuerdo,* algunas de *La flor* —poemita de pasmosa insignificancia— dan la mejor muestra de su estilo en el género: urdimbre discreta, léxico mesurado. Descripción... apenas puede decirse que la haya. No era paisajista ni descriptivo, no era un alto poeta. Aquí sólo hemos querido pagar tributo a su espléndida personalidad. Aun en las memorias de los prisioneros de guerra, durante las campañas de la Intervención Francesa, resulta enaltecido y se lo ve como una figura aparte.*

IV

ISABEL PRIETO DE LANDÁZURI

ESTA dama —sólo española por nacimiento— representa en México, tal vez con mayores títulos que cualquiera de los poetas hasta entonces habidos, la poesía sentimental. Y no porque se ahoguen sus versos, como pudiera juzgarse al pronto, en aquella atmósfera artificial de "sensiblería" que a muchos parece la emanación espontánea del espíritu femenino, sino porque era Isabel Prieto, como se decía en los tiempos de Juan Jacobo, una mujer "interesante" y "sensible".

Ha escrito Rémy de Gourmont: "Las mujeres se hallan obligadas a cierta actitud que les exigen los hombres, aun a sabiendas de la hipocresía que implica, y con la cual ellos se deleitan como con un tímido homenaje a sus deseos." Pocas son las que se emancipan de esta servidumbre. Las más veces, los hombres exigen de las mujeres una actitud sentimental. Tal sucede entre nosotros, desde que echamos en olvido el tipo clásico del "ama", por el que todavía suspiran los viejos. Mas no es de ese género el sentimentalismo de esta poetisa; y si alguna vez cayó en esta postura romántica —sobre todo en sus primeras poesías— y, según sus

* No he vuelto a leer a Riva Palacio. En el recuerdo, se han mantenido mi simpatía y mi estimación para esta figura tan gallarda y para el crítico perspicaz.—1950.

propias palabras, "quiso contar una ilusión perdida por ensayar un canto de dolor"; si alguna vez cedió a la inercia y a la actitud obligada, llorando dolores que solamente presentía, que imaginaba (que necesitaba tal vez), no fue ello sino un descarrío pasajero de que pronto la alivió su sano sentido; y así, en la *Contestación* a la ardiente y exaltada Dolores Guerrero, aconsejándola cantar cosas oportunas, alegres, ella misma nos descubre el engaño de sus primeros versos:

Sólo la niña loca e indolente
que ni aun sombra de pena conocía,
pudo, mientras dichosa sonreía,
expresar un dolor que no sintió.

No es, pues, doña Isabel Prieto de Landázuri la moderna muñeca de gestos artificiales y de llantos nerviosos; pero tampoco es la antigua matrona agenciosa y providente de Fray Luis de León: tampoco es la *perfecta casada*. Es algo, a la vez, más delicado que la concepción clásica de la mujer pasiva y casera, y más enérgico que la concepción moderna de la muñeca femenina. Es, en suma, lo que a sus coetáneos debió aparecer como el ideal de la mujer: fue (así, al menos, se representa ella en sus versos) la realización del tipo elegido como el mejor por la gente de su época y de su patria. En este sentido, sufrió también la imposición de una moda y satisfizo, en parte, el modelo impuesto por los hombres. Sería, por lo demás, insensato esperar de ella que hubiese venido a renovar los tipos éticos acatados por la costumbre. Ni tenía para qué: era madre amantísima, esposa acogedora, amiga apasionada y, al mismo tiempo, mujer que se ruborizaba, llena de placer (más de placer que de verdadera vanidad), con el ruido de sus éxitos literarios. Y éste era, nada menos, el ideal concebido por las gentes entre quienes vivía.

En Guadalajara, donde ella se formó, comenzaba entonces a definirse cierta tendencia a "socializar" la literatura. Hacer versos no parecía allá, como todavía parece dentro de otros grupos atrasados, cosa contraria a los deberes domésticos. Hacia 1851 empezaron a publicar algunos jóvenes estudiantes, "con grave detrimento de sus estudios profe-

sionales" —dice don José María Vigil—, la *Aurora Poética de Jalisco,* cuyo solo nombre indica un anhelo de renovación y en que dio a conocer Isabel Prieto sus primeras poesías. Vigil asegura que, a los principios, los ejemplares fueron recibidos con extrañeza en aquel ambiente poco habituado a tamaña audacia. De entonces data la tendencia a dar sitio a las letras entre las actividades lícitas y corrientes, tendencia no frecuente en otras poblaciones de la república y que significaba un progreso y, en cierto sentido, una suerte de aristocracia, no tomándolo a mala parte.

Mientras en otros sitios los poetas eran unos excéntricos y vivían en los bariros de la miseria, allí se les otorgó la ciudadanía. Entre los jóvenes de ambos sexos se juega todavía hoy a la *amitié amoureuse* (en plena literatura francesa), tanto, por lo menos, como al *bridge,* y todo joven bien acomodado hace versos o (cosa más usada en nuestras días) conferencias; pues, como ha dicho Émile Faguet, no es ya un canto de amor, sino un ensayo sobre la moral ibseniana lo que germina en el corazón de los adolescentes de ahora. Naturalmente, tales aficiones, al correr de los años, pasan a ser consideradas como perdonables errores juveniles. Todos se quemaron un día en este fuego. Los novios de Guadalajara, hace todavía veinte años, se escribían cartas en verso.

Ya se comprende que en tal medio (por mucho que en los tiempos fatales de la pasada guerra civil se haya tenido allá el concepto más cerrado e intransigente de la mujer casta y hogareña, religiosa y sumisa) las aficiones literarias aparecían como natural complemento de las virtudes sociales. Fácilmente se concibe a doña Isabel Prieto, como nos la pinta Vigil, que la conoció de cerca, haciendo versos de memoria en medio de las conversaciones y de las labores domésticas. Del hogar a la sociedad casi no había tránsito, porque la gente, como muy encerrada en sus tradiciones orgullosas, se había emparentado toda entre vecinos, viniendo a formar una gran familia con pretensiones de alcurnia, alientos de nobleza y más de una curiosísima supervivencia medieval. Bien es cierto que la prosapia y la nobleza se entendían más bien como descendencia de los muchos héroes y políticos que ha dado a nuestra historia aquella región tan amada y no

como privilegio de sangre; mas lo que fue notable en Isabel Prieto es que no se haya quedado en los límites de la poesía social, pagada de los éxitos fáciles, sino que haya alcanzado, por momentos, vigor verdadero, con sus agudas irritaciones de sentimiento a ratos, y a ratos también con sus misteriosos desfallecimientos de indiferencia o de fatiga.

Sus versos, como todos los de este género meditativo y gravemente sentimental, más bien son para ser pensados, leídos en silencio, que no para ser recitados. Son poco líricos, porque no suele la reflexión aventurarse sobre las alas agitadas del canto. En este sentido, es incompleta su poesía y no podría ser popular; mas posee, en desquite, las condiciones que hacen amables los libros, sobre todo para los espíritus delicados y solitarios. Y si su libro casi no es lectura de nadie, es porque nuestra educación general no está todavía para que la gente busque lecturas por su cuenta y fuera de las modas, hoy tan exigentes en aquello de que precisamente carecen las poesías de Isabel Prieto. Sin ninguna vistosidad exterior, sin novedades de procedimiento (¡ni cómo podría haber sucedido de otro modo!), sus poesías muestran cierta discreta originalidad que no se entrega al primer sabor. Verdad es que incurre a menudo en los lugares comunes del género que cultivaba; verdad es que sacrificó algunas veces el buen gusto en busca de esa franqueza que constituye la verdad media del trato humano, y esto, particularmente, en los versos de hogar, en las poesías transitorias que ponía en labios de sus hijos para alegrar las fiestas domésticas. También lo es que casi todas sus poesías se mueven dentro de un marco enteramente hecho de antemano, y que cualquier persona ilustrada, con sólo saber el asunto de que tratan, puede adivinar con qué reflexiones comienzan y con cuáles exclamaciones terminan. Mas en medio de este aparato anquilosado, a través de esta jaula de hierro donde las retóricas de entonces tenían encerrado el pájaro de la fantasía, cierto rumor de alas se percibe, y nos llega, por momentos, una tenue y melancólica música.

Toda la fuerza de la poetisa estaba en los elementos naturales de su alma, en su temperamento sensible, que prestaba atención a todos los signos de la vida y respondía a todas

las comunicaciones humanas. Así, en las líneas fijas de su retórica —por lo mismo que vertía en símbolos nada originales emociones suyas y verdaderas—, insinuaba cierta levísima ondulación propia: a la fatal caída de los átomos poéticos según el rumbo fijado por la ley de aquella preceptiva, ella traía, con el soplo de su alma, cierta suave *declinación,* cierto apartamiento de la perpendicularidad rigurosa, como un viento que dispersara la lluvia.

En buscar a través de sus versos y de sus pensamientos amables estos pequeños temblores, no menos que en imaginar el tipo de mujer que la poetisa pretendía realizar, estriba el mayor incentivo de esta lectura. En la que hallarán siempre deleite los hombres de ánimo dispuesto y benévolo, y aun los poetas y letrados que dejen aparte todos sus prejuicios de taller. Porque Isabel Prieto (y esto es encomiable) poseía, entre sus prendas, aquella que más nos ayuda en la lectura de las poesías medianas: una inteligencia suficientemente clara, una marcha sin estorbos. Sabía, al menos, dónde estaban las ideas que necesitaba para sus versos. Hasta en sus traducciones de poetas franceses es notoria esta cualidad.

He aventurado una afirmación que necesita más amplio comentario, así me perdonen las Furias encargadas de castigar a los críticos que abandonan su tema. He dicho que la poetisa trataba de realizar un tipo de mujer, el tipo ideal de su medio ambiente; con lo cual correspondió a la ambiente aspiración social. Y bien: los poetas, es ya sabido, suelen no hacer en su arte la historia puntual de su vida. El poeta, según Bergson, desarrolla simplemente todas las posibilidades de ser que encuentra dentro de sí propio. Nuestro carácter moral, dice, es el resultado de una elección perpetuamente renovada; hay a cada paso, en nuestro camino, cruceros y bifurcaciones entre los que hemos de optar. Y el arte, volviendo a esos puntos de elección, construye los caminos que no hemos seguido en la vida, pero que pudimos haber seguido. Así completa lo que en la naturaleza era simple esbozo o rasgo accidental; de esta suerte puede superarla y ofrecérsele como modelo de lo que ella debiera ser, pero que ya nunca será, como en las teorías de Schopenhauer.

Por tal procedimiento se opera la más alta de las obras humanas, la única en que todavía se perciben las huellas, el tacto inicial de la creación: la emancipación de nuestro destino individual. Shakespeare se multiplica en los mil fantasmas de su teatro, y pierden, como disueltas, toda su sustancia, aquellas palabras engañosas con que Richter censuraba a los que *copian su alma* (cosa que en verdad, todos hacen): "Pueden —decía—, en el espacio que abrazan todas sus producciones, colocar artísticamente su propio corazón, todos sus pensamientos y sentimientos, pero, en cambio, su obra es un *poeta* y no un *poema.*"

Y bien: entre las muchas solicitaciones a que cede el poeta, podrá ser que intente crearse una nueva vida imaginaria, opuesta en un todo a la suya real; podrá ser que prefiera trabajar sobre la realidad externa, depurándola tan sólo y perfeccionándola imaginariamente. Y todavía esta corrección, este arreglo artístico de la realidad bruta, puede ser que corresponda a nuestro ideal profundo, irreducible y rebelde, o bien al ideal social, al instante, al medio; mas, aun en este último caso, puede desarrollarse la originalidad del poeta. A los tipos sociales, a los contornos de ser abstracto creados por las aspiraciones de una sociedad, falta todavía mucho para constituir hombres; y cada hombre, al acomodarse a uno de esos tipos, lo realiza y lo interpreta a su modo. Así, Isabel Prieto, plegando sus representaciones y su creación de sí propia al tipo social, aún conserva (¡y quizás a pesar suyo!) un semblante propio e inconfundible. Ya vimos lo que es su poesía y lo que ella tiene de social. En lo que tiene de propio, es la suya una poesía de *simpatía humana.*

Vivía para responder a los sentimientos de los demás. Hay aquí algo de caridad. Siempre tiene voz con que hablar a los amigos, a sus hijos, a su esposo. Y nada le interesa por encima de este asunto fundamental: las relaciones de los hombres entre sí. Saludar a los demás, llorar por ellos o junto a ellos, gozar de sus dichas y convidarles de las propias, decirles su gratitud, aconsejarlos: he aquí sus tópicos preferidos. Y nunca una nota de frialdad o de escepticismo. Por momentos, pasajeramente y como a hurtos, se deslizan, entre sus composiciones, algunas en que parece recha-

zar (cosa sumamente rara en ella) a cierta parte de la humanidad: como cuando invita a sus amigas a danzar y jugar en ausencia de los hombres. No profundicemos ni exageremos el caso. Pero, de ordinario, su alma parece salir por el mundo y convidar a todos para la fiesta de su casa. Sus epístolas, de pronto, se tornan ligeras, risueñas: sobre todo cuando son para amigos. Para las amigas, especialmente para las poetisas, siempre está su corazón turbado e inquieto, siempre hay en su voz un temblor interno, y hay siempre como un obsequio en su mano. Para su esposo sigue siendo la enamorada romántica que le habla bajo los árboles en las noches de luna; y es, para sus hijas, invariablemente, un arpa temblorosa, una urna de emoción humana.

Dos rasgos impresionan profundamente en sus versos, que no son sino consecuencia de aquella causa *eficiente* de su poesía, sino armónicos de aquella nota fundamental que hemos llamado la simpatía humana. Una es la finura de las impresiones, llena de melancolía y aun de exquisitez, y que llega, por momentos, a cuajar en versos como éste, lleno de ensueño verleniano:

Hermano, es nuestra hora predilecta.

El otro rasgo es cierta fatiga momentánea, cierto olor de cansancio humano, cierto jadear de peregrino de la vida para quien comienzan a ser deseables el silencio y la soledad. Dice de la ciudad:

...en medio del silencio y de la sombra hundida,
no encierra ya en su seno trabajo ni placer.

O bien:

No quiero ni ilusiones ni recuerdos.
¡Turban, crueles, la quietud del alma!
Anhelo paz, tranquilidad y calma
que ninguna emoción venga a turbar.

Aquella finura de que hablábamos no era más que la realización del temperamento sensible, el sumo placer de sentir con agudeza e intensidad. Y de ella resulta ahora esta

fatiga, este cansancio del sentir trocado en dolor y anhelo de sueño.

El procedimiento descriptivo de doña Isabel Prieto de Landázuri —si alguno posee original— es una simple combinación de todas las características anteriores. Más lo distinguen las intenciones sentimentales que no el verdadero vigor plástico.

Así, todos sus paisajes se tornan recuerdos, pues por ventura parece que sólo haya escrito sobre cosas vistas y sentidas. Y el recuerdo, mezcla de impresión objetiva y de espíritu puro, es el mejor elemento de su descripción sentimental. A través de este cristal las cosas de la naturaleza se hacen temblorosas como tras un velo de lágrimas: hasta la luz parece teñirse de sentimiento. En los cuadros de esta poetisa, la luna está siempre pálida y fulgura tristemente por los corredores desiertos de la casa.*

V

IGNACIO ALTAMIRANO

PERO el maestro por antonomasia, el que propiamente fue como un centro en cuyo redor se dieron cita los contemporáneos, es el maestro Altamirano. Caracterízase su poesía por una "visibilidad" tan aguda, por una tendencia o necesidad tan invariable de recurrir a la imagen exterior, o de partir de ella para la expresión de todo sentimiento, que apenas adelanta una idea sin que lo haga como sujetándola al marco de una descripción, como afianzándola en las formas de algún paisaje. Era romántico porque, según lo ha dicho don Justo Sierra, desde 1830 hasta la llegada de Gutiérrez Nájera todo fue romanticismo en México. Así, se daba a cantar sentimientos y emociones de su propia vida; pero con tan cargada "imaginería" de naturaleza, de campo, que su vida nos parece, transfundida en sus cantos, al mismo tiempo

* Quedan fuera de este apunte la obra dramática, las traducciones del francés y la leyenda romántica *Bertha de Sonnenberg*, fruto del contacto de la poetisa con Alemania en la última época de su vida.

como una serie de estados de ánimo y como un desfile de recuerdos objetivos, de cuadros y de pinturas. Añadid a esto las condiciones de un temperamento sensual, o, más propiamente, "sensorial", sensorial en extremo, sensible hasta el desfallecimiento para toda solicitación del mundo de los colores, de los aromas, de las formas, los sabores y los ruidos; morigerad, combinándolos, estos elementos, de manera que se acuerden con la opacidad virtual que encerraba ya de por sí el procedimiento romántico, cuando había perdido el romanticismo su locura —que era lo mejor que tenía—, y hallaréis, en síntesis, la definición del poeta. Su numen, a no dudarlo, habría lucido mucho más en los moldes contemporáneos que no en aquellas enojosas formas, pesadas de suyo, las cuales parecen haberlo orillado a algunos ripios, aun en los momentos más felices *(Los naranjos)*. El ambiente de naturaleza, en sus versos, es ameno y plácido. Hay en Altamirano un derroche de color y aroma vegetales, una verdadera colección de fauna y, particularmente, de pájaros que cruzan por su versos adornados con algún epíteto oportuno.

Del mamey el duro tronco
picotea el carpintero,
y en el frondoso manguero
canta su amor el turpial;
y buscan miel las abejas
en las piñas olorosas
y pueblan las mariposas
el florido cafetal.

Hay, a veces, una sensación de naturaleza húmeda y caliente, en que Altamirano parece haber puesto todo su temperamento impresionable:

Y se derriten las perlas
del argentado rocío,
en las adelfas del río
y en los naranjos en flor.
....
En la ribera del río
todo se agosta y desmaya;
las adelfas de la playa
se adormecen de calor.

Voy el reposo a brindarte,
de trébol en esta alfombra,
a la perfumada sombra
de los naranjos en flor.

La adjetivación no puede ser más precisa. Este poeta parece llegar, por momentos, a la *palabra única*. El sueño de la naturaleza, el desmayo de la siesta, el deslumbramiento del color, el aroma bochornoso del aire, he aquí otras tantas cosas de que Altamirano poseía el secreto. La vegetación viciosa y la fauna variadísima son los primeros elementos naturales en nuestras tierras del sur, ricas en café. Y de esta región saca el poeta las inspiraciones de sus versos. En ellos arde la tierra, el sol es torrente abrasador,

todo suspira, sediento,
todo, lánguido, desmaya,
todo gime, soñoliento.
. . . .
Tibios están los senderos
en los bosques perfumados
de mirtos y limoneros;

y se inclinan los arrayanes, y en el manglar sombrío enmudecen las tórtolas fatigadas. En fin, que la tierra es una hornaza, donde se opera, mágicamente, el adormecimiento de la fauna con las emanaciones del aire, y el teñirse de los frutos y plantas en la sangre roja y amarilla, verde y azul que corre por las venas del bosque. A ratos con estridentes gritos, a ratos silencioso, el pueblo de los pájaros flota en el aire o desaparece entre las ramas, inquietando el sueño del caimán. Y plátanos y naranjos se yerguen como próceres en medio de las anónimas masas de verdura. Y cuelgan las enredaderas sus cortinas y sus guirnaldas naturales. Y una mujer, claro espejo en que se refleja y concreta el sentimiento alado y vaporoso de los paisajes, aparece como un relámpago de carne desnuda y quiebra los cristales del agua, y ama, y se desmaya, y reza, según que la tierra despierte en los amaneceres, o se abochorne con la siesta, o se disponga a la oración bajo la oscuridad vespertina de la selva y bajo la brillante lumbre del crepúsculo.

Poesía sabrosa es ésta, poesía de los sentidos despiertos y llenos de apetencia y de gusto. Pero algo padece, encerrada en el corsé de las viejas técnicas y, sofrenado el río de sus ímpetus, tiene que escurrirlos, gota a gota, por los angostos conductos de los versos. En ocasiones sufre arrebatos de misticismo, porque el hondo sentimiento de la naturaleza los trae siempre consigo; en ocasiones la descripción toma otro giro, se suaviza, se entristece: la naturaleza está desamparada, la cruz se yergue sobre las ruinas del mundo, y atraviesa la figura de la amada muerta, como un ángel, por "el vapor blanco de las estrellas". Pero éstos son pasajeros cansancios del temperamento, o quizás, orientaciones finales de aquel vigor que, derramado sobre la tierra, aspira espontáneamente al cielo. Nuestra poesía, con Altamirano, estuvo a punto de ceñirse la corona de triunfo aun antes de la aparición de Gutiérrez Nájera.

VI

JOAQUÍN ARCADIO PAGAZA

Los versos de Pagaza suenan como una voz de ayer. Nuestra nave literaria ha sufrido borrasca; ha sobrevenido una transformación tumultuosa; la literatura nacional, la americana, han cambiado de orientación. La lira de este anciano sigue resonando, serena, bajo el haya nemorosa de Virgilio (de cuyos números latinos es parafraste celebrado), con la admirable tenacidad de las cigarras, que persisten en su rumor secular. En su campo mental, a diferencia de lo que sucede con nuestros demás poetas modernos, no ha aparecido aún Gutiérrez Nájera y, por otra parte, no podría aparecer tampoco. Su filiación artística es independiente del proceso que se operó en sus días. El Obispo Pagaza usa una manera de poesía no americana. Nada importa que los temas elegidos, que las alusiones y referencias contenidas en sus versos (como en Andrés Bello), sean regionales o locales: la interpretación, el estilo, la inspiración misma, son españoles; porque

en la poesía, como en la metafísica del filósofo griego, el alma, la *forma*, es lo permanente y significativo, y lo accidental es el cuerpo, es la *materia*. Pero, una vez embarcados en la lengua hispana, ¿dónde acaba lo español o dónde comienza lo mexicano? Preferible es no insistir por ahora.

Monseñor Pagaza no es un anticuado: anticuados son los que se prenden a las modas transitorias, y pronto se quedan atrás con sus modas. Tampoco puede ser un antiguo: nunca compararemos nuestra arcilla al mármol de ayer. Pero Pagaza, con ese arte contemporáneo de todos los tiempos, a partir de Grecia y de Roma, se nutre de visiones clásicas y las sobrepone a lo actual. Surgida a manera de emanación, a manera de resplandor, aún no extinto, de la antigua apoteosis, esta poesía se mantiene algo alejada y como en rebeldía con su época. Contemporánea de todos los tiempos por simple coexistencia, casi no lo es por "causación": no vive de la vida presente; vive del mundo clásico. Así, camina ciertamente a ciegas y, ciertamente, puede tropezar y aun caer, como el sabio seducido por los astros lejanos. Lo diré de una vez: es una poesía sin "sentido práctico". Porque aun en las manifestaciones poéticas puede haber un sentido práctico, y lo poseen quienes saben dar al momento inasible y fugaz lo que él reclama, como dan los hombres de lucha una solución pronta y particular a cada conflicto apremiante; lo poseen quienes dan a la humanidad presente la representación artística del mundo presente, la única que ella necesita, la única que implora en nombre de sus más auténticas exigencias; lo poseen quienes componen canciones del momento; lo poseyeron, en fin, los mismos clásicos, hijos fieles (ellos sí) de su edad, para quienes cada fracción del tiempo, cargada de percepciones actuales, llegó a tener una individualidad casi mística *(Carpe diem. . .)*. Mas la otra, la poesía que, como en Pagaza, no quiere someterse a lo contemporáneo, tiene también su excelsitud. Ella, si opera en libertad y logra beber en limpios manantiales, sin que se reduzca por eso a las estrecheces de la imitación, puede nada menos que someter el mundo presente a su molde antiguo, como en un milagro de fe, y darnos la representación de lo actual bajo atavíos perdurables. Ella puede, momentánea-

mente, encerrar nuestras arquitecturas caprichosas en los cuadros de la más noble arquitectura; ella puede poner a nuestras ciudades bajo la admonición de un antiguo dios municipal, dar una leyenda a las fuentes públicas, un culto a nuestras estatuas cívicas, vestir a nuestras mujeres con la arcaica túnica, y enseñar a la amante, como hizo Carducci, a responder al nombre de "Lálage". Si nos engaña con su artificio, creeremos resucitado el mundo clásico a través de aquellos signos elementales y eternos: el ademán del labrador que trata y dispone la simiente; el júbilo casi ritual del pastor niño que lanza la primera piedra con la honda o sale a pastorear el primer rebaño; el gesto del soldado viejo que cuelga al muro sagrado los arreos bélicos, con una maldición de fatiga; las supersticiones perpetuadas del pueblo, y aun sus proloquios y brocárdicos, herencia preciosa de los siglos. Y si ella no nos engaña, ya porque seamos reacios, ya porque su mismo propósito sea ofrecer el contraste entre la edad antigua y la presente, tendrá aún la otra excelsitud, la trágica, la pesimista, la que brota del llanto de Baudelaire ante la *musa enferma;* que hoy, como en 1867, ella amanece todos los días triste y desalentada, porque su sangre cristiana no sabe ya pulsar con el ritmo numeroso de antaño.

El solo peligro de esta poesía —y tratando de Joaquín Arcadio Pagaza es fuerza decirlo— consiste en dejarse llevar de las funestas corrientes académicas. No debiera la poesía tener institutos: no debe tener organizaciones estables, como no sea para acopiar y catalogar la mera erudición lingüística o bibliográfica. Porque la poesía puede fácilmente desecarse al peso de las pragmáticas de cualquiera Academia o cualquiera mentida Arcadia, como la libélula del relato entre las páginas amarillas y porosas de un viejo Rengifo. Si ya la vida es cosa que huye, la poesía, leve y alada, es más inasible si se quiere: vive solamente de espíritu, de soplo. Es la delicadeza y es la "espontividad" mismas, y se quebraría al choque de la menor partícula fija. Como la diosa homérica, "sus pies son delicados porque nunca pisan sobre la tierra sino sobre la cabeza de los hombres", y como el Euforión del *Segundo Fausto,* escapa constantemente del mundo, inquieta y danzante.

Las únicas opacidades momentáneas que enturbian la forma poética de Pagaza —en lo demás limpia y reluciente— son, no las ingenuas manías de humanista que le llevan a preferir, entre las dos o tres formas de un vocablo, la menos usual (porque, en fin, nada hay más legítimo en un literato que el anhelo de expresiones selectas), sino los procedimientos académicos, las licencias un tanto escolares que a veces emplea, el uso de ciertas figuras de prosodia (apócope y paragoge sobre todo), uso poco discreto, y aun la sintaxis rebuscada. Mas los poetas se revelan en sus excelsitudes y no en sus desmayos. Apartad esas maneras poco simpáticas, que son como el tributo a un título académico y a un seudónimo arcádico; apartad ciertos abandonos seniles: Pagaza os aparecerá como un artífice de la forma, maestro en la expresión apropiada, cabal y elegante. La forma, en Pagaza, alcanza, por la fuerza plástica y la serena objetividad, efectos parnasianos al modo de Heredia, aunque por otros diferentes caminos. Los jóvenes aprenden y admiran en él aquel escoger minucioso, aquella riqueza léxica que revela un estudio amoroso de cada palabra, y le tienen con justicia por uno de nuestros poetas más castizos.

Este retal arrancado a la púrpura virgiliana bien podía caber en los *Trofeos* de Heredia:

Descansa entre nosotros: hay castañas,
leche espumosa y pan; entretenidos
velaremos soplando nuestras cañas.

Los fogones crepitan bien surtidos
de acre leña, y ostentan las cabañas
sus techos por el humo ennegrecidos.

Salvo cierto pasajero descuido y la mala ocurrencia de trasponer las palabras forzadamente, lo mismo puede decirse de este soneto, que recuerda también el soneto "Al manso" de Lope:

¿Culpable yo, Leucipo? ¡Vana queja
es tu queja! Reprime el lloro tierno:
con zumo de uvas y hojas de aladierno,
ven, curaremos a tu herida oveja.

A ella la culpa. Sin cesar aqueja
con sus balidos y retozo eterno
a mi chivo, que hiere con el cuerno
cuando rompe enfadado la crizneja.

Curémosla, Leucipo: y te conjuro
que este animal indómito y dañino
no turbe el que tenemos goce puro.

Yo tomo esta vereda; tú el camino
sigue: y aparte en el hayal oscuro
alternaremos con cantar divino.

Adviértase que, junto a las sorpresas de la sintaxis, a que era Pagaza tan candorosamente aficionado, de pronto aparecen en sus versos —sin duda como un artificio más— estos alardes de llaneza: "Yo tomo esta vereda", "Ya sé lo que he de hacer", "Oye, Salicio, un ojo a mis corderos", "Prende el fogón, amiga, tengo frío."

Y —siempre siguiendo con los sonetos, que es el mejor logro de Pagaza— quiero dar ahora esta muestra de su indudable influencia sobre Manuel José Othón, quien ciertamente mejoró a su modelo. Los dos sonetos llevan el mismo nombre, *El río.*

Dice Pagaza:

¡Salve, deidad agreste, claro río,
de mi suelo natal lustre y decoro,
que resbalas magnífico y sonoro
entre brumas y gélido rocío!

Es el blanco nenúfar tu atavío,
tus cuernos de coral, tu barba de oro,
los jilguerillos tu preciado coro,
tu espléndida mansión el bosque umbrío.

Hiedra y labrusca se encaraman blondas
y enlazan, por cubrirte en los calores,
con campanillas y rizadas frondas;

Te dan fragancia las palustres flores;
y al zabullirse, tus cerúleas ondas
ensortijan los cisnes nadadores.

Y dice Othón:

Triscad, oh linfas, con la grácil onda;
gorgoritas, alzad vuestras canciones,

y vosotros, parleros borbollones,
dialogad con el viento y con la fronda.

Chorro garrulador, sobre la honda
cóncava quiebra, rómpete en jirones
y estrella contra riscos y peñones
tus diamantes y perlas de Golconda.

Soy vuestro padre el río. Mis cabellos
son de la luna pálidos destellos,
cristal mis ojos del cerúleo manto.

Es de musgo mi barba transparente,
ópalos desleídos son mi frente
y risas de las Náyades mi canto.

Tales fueron, pues, la calidad y la influencia de Pagaza. En cuanto a la sustancia misma de su poesía, a su fondo emotivo o sentimental y a la intensidad de sus asuntos, hay que recordar el discrimen de Walter Pater: el buen arte no es ya el grande arte. Si aquél se alcanza con el mero éxito de la expresión, éste sólo se logra con la cualidad misma de lo expresado, su lealtad para con los grandes fines humanos, la profundidad en la rebeldía, la proyección en la esperanza. La verdadera grandeza del arte literario depende —continúa el crítico inglés— del grado en que contribuye a aumentar la felicidad de los hombres, a redimir al oprimido, a acrecer nuestras simpatías mutuas, a ennoblecer y a santificar la vida o la muerte. No es necesario que todos acepten esta doctrina (hay la del "arte por el arte"), pero ella nos sirve para fijar conceptos. Pues si la poesía de Pagaza realiza enteramente la primera y elemental condición, la musical y orgánica (el acuerdo entre la materia y la forma), apenas cuenta con aquella mínima dosis de sentimiento necesaria para constituir poesía, y su sentimiento nunca se eleva sobre el pálido tono de la ternura. Si el licor es grato para saborearlo una o dos veces, de una manera intermitente, en uno o dos sonetos aislados, acaba por causar cierta impresión de monotonía empalagosa. Hay, además, en este poeta, una afectada facilidad de llorar que resulta o "retórica" o no muy saludable.

Los primeros versos de Pagaza aparecieron junto a unas

traducciones de Virgilio: y los segundos, junto a unas de Horacio. La misma forma de publicación parece sugerir el carácter de estas poesías; hechas como a excitación de recientes lecturas clásicas, como en desahogo de la ola interna atraída, simpáticamente, por el estudio de los dos maestros latinos. De aquí que a veces sus versos tengan la modesta significación de meros ensayos humanísticos o ejercicios para disciplinar y vencer la forma. Él mismo los llama "imitaciones". Y así como en el primer libro *(Murmurios de la selva)* se deja sentir la quemadura de Virgilio, patente en los asuntos idílicos, en los personajes (pastores con nombres latinos), en el procedimiento y las imágenes (la reminiscencia de la "endeble caña" o la "avena peregrina" vuelven constantemente), así, en el segundo libro, la sutil influencia de Horacio es perceptible en la manera de ornamentar alguna oda, en esta o aquella meditación sobre el correr de los años, en el modo de apostrofar, ya brioso y rotundo.

En la dedicatoria del primer libro al Dr. Labastida, entonces Arzobispo de México, dice el poeta: "Entre las producciones originales, hay algunas eróticas; y tal vez sea oportuno declarar, en gracia de aquellos lectores que no me conozcan, que están personificados en esas coplas, bajo los nombres poéticos de Flérida, Mincia, Amarilis o Galatea, la Villa del Valle, mi tierra natal, y Tenango del Valle mi antigua parroquia." No lo creemos: todas las composiciones aquí aludidas son idilios algo insípidos, donde nada se refleja del amor apostólico por la iglesia rústica y por la gente campesina. Estas poesías no son más que las *humanidades* de Monseñor Pagaza.

En cuanto al poeta descriptivo que ya apuntaba en ellas, prendido todavía al manto de Virgilio, podemos apreciarlo en aquel soneto, *Atezcapan*, que acaba con un toque audaz y gracioso:

> Y sólo se oye en la remota orilla
> el *chis* del agua hendida por el remo
> del indio que resbala en su barquilla.

Sucede con este descriptivo lo que con muchísimos otros, que los poemas descriptivos son los más débiles. Los conjun-

tos muchas veces parecen vistos a través de un ojo ajeno, o más bien parecen trazados según una fórmula impersonal. Es en los detalles donde hay que buscar la pericia de Pagaza. Porque concede a las grandes pequeñeces del mundo —a las burbujas de agua; a las arenas que arroja el arroyuelo al camino, "lleno de gozo"; a la barquilla que forcejea con el tilo; al "tierno saúz del vaporoso río"; al ruido con que las vacas trozan "los tallos dulces del llantén crecido"; o con que se columpia el viento entre las estacas de las viñas; o al rumor "del riachuelo llorón que necio lidia con las peñas que baña con su aliento"; a los pobos y algarrobos que cierran sus flores al ponerse el sol; a la estrella de la tarde, lámpara del cielo; al grito de la abubilla, al apeonar de las tórtolas asustadas— aquella atención amorosa que tanto conviene a la piedad cristiana, que hace pensar en los solitarios del bosque y que evoca, "de pleno derecho", la grande alma de San Francisco de Asís.

Si seguís cuidadosamente la trama lingüística de estos versos; si contáis, conforme a gramática, los distintos géneros de palabras usadas, os sorprenderá (pues acaso a primera vista no lo habíais notado) el grande número de adjetivos, de calificativos, de epítetos. Apenas aparece un objeto, sea ser, sea cosa, y ya le veis aparejado con una, dos y aun más calificaciones que os lo ponen justísimamente de relieve. Y lo que más os inquietará, sin duda, si sois escritores (pues parece que esto hace dudar de la eficacia de los vocablos y hace creer que las expresiones valen, no por cualidad, sino por cantidad, por amontonamiento) es que, puestos a suprimir epítetos, no os atreveríais a borrar ninguno: ¡tan tramados así están en el pensamiento del poeta! Y bien: tal procedimiento de adjetivación es fruto nada más de aquel amor minucioso y analítico hacia los seres y las cosas humildes. El poeta se ha concentrado, se ha educado para observar detalladamente los objetos de su arte, y en cada uno ha sorprendido múltiples encantos de que se alimenta su poesía. Necesita revelarlos todos, justamente porque su poesía no es más que esto, en lo que tiene de suya: el amor a las cualidades minúsculas de las cosas y de los seres minúsculos. El poeta, como un santo jardinero, cuida, en el huerto de Dios, una

por una, las flores diminutas, aun cuando se oculten más que las violetas, y piensa diariamente, al iniciar su dulce tarea, que cada ser, que cada cosa, es un fruto maravilloso de la Creación; que todo encierra un alma sagrada; y llega así a aquel "animismo", a aquella adoración local del árbol y la piedra, en que gentiles y cristianos confluyen, y a través de la cual San Antonio y el sátiro del desierto se comunican entre sí, al signo revelador de la cruz.

Si en este tono se hubiese ejercitado más ahincadamente el sacerdote poeta, tendría en el parnaso americano un puesto único. Mucho, muy alto pudo subir, partiendo de semejantes principios. La crítica, si ha de ser mera exposición, yo no la entiendo: menester es que descubramos los arquetipos de que son reflejo las imperfectas obras humanas; menester es interpretar, o sea referir a su tendencia, a su ley justificadora, el hecho indócil y mudo; sondear así la aspiración íntima del poeta, apenas aludida en sus versos, y designar cada camino, para mejor entenderlo, por su último término y no por las encrucijadas que se le atraviesan. Si Pagaza hubiera seguido cantando los actos de su piadoso ministerio, y amando minuciosamente los pájaros y las flores de su campo y la urraca amansada que le robaba pluma y papeles, mejor que perderse en nimias y poco felices imitaciones, sus versos hubieran sido como joyas de benedictino. Y así como para los viejos pintores de Flandes pintar era una manera de oración, sus versos también hubieran sido sus mejores plegarias.

PÁGINAS SUELTAS

LA ANTOLOGÍA DEL CENTENARIO

HAN VOCEADO ya las hojas periódicas la noticia de que los señores Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña y Nicolás Rangel, bajo el alto patrocinio del Ministro don Justo Sierra, dieron al público el primer tomo de la *Antología del Centenario*. Comprende éste una selección de poesías, artículos y trozos varios, desde el suave Fray Manuel de Navarrete (que floreció hacia 1806) hasta el riquísimo e intencionado don José Joaquín Fernández de Lizardi (el "Pensador Mexicano"); pues con muy acertado acuerdo quisieron los antologistas, para orientar así el instante histórico y como enraizar su labor en más firme asiento, refiriéndola siquiera a sus inmediatos antecedentes, comenzar por los verdaderos orígenes de esta época nacional, que son más profundos y anteriores a sus manifestaciones ostensibles.

Muy rara fortuna es definir los primeros valores de una época y de una generación literarias, a la hora en que el espíritu de todo un país parece reconcentrarse en la contemplación de su historia y querer afirmar su conciencia cívica procediendo a una síntesis de tanto recuerdo diseminado. Así la *Antología* tiene un indiscutible mérito de oportunidad. Pero hay más que esto. He dicho que se definen en este libro los primeros valores de una época y de una generación literarias, porque los artículos sueltos y los pocos ensayos sobre esta etapa con que hasta ahora contábamos, por lo mismo que escasean o andan en los prólogos de los libros y en las revistas, han seguido su natural ventura, en un ambiente donde las obras de esta especie no pueden dejar hondo recuerdo. Muy explicable: definir los caracteres precisos de una cohorte de letrados no es obra que pueda hacerse sin la intención premeditada de hacerla. ¿Y dónde ha de convenir mejor tal empeño que en los prólogos de las crestomatías? (Noble antecedente: Vigil.) Ciertamente que poseemos críticas aisladas y abundantes sobre los autores que ahora nuevamente desfilan ante nuestros ojos en el reciente libro;

pero duro es confesar que de tales viejos autores no se había juzgado hasta hoy, sino mediante el deplorable procedimiento del elogio incondicional, y lo que es peor, del elogio impreciso. ¿Qué fe habíamos de tener en críticos que llevaban su inconciencia hasta equiparar el parnaso mexicano con el español? ¿Ni qué respeto hemos de conceder a los que, para exaltar las muchas virtudes literarias de algún doctor, de aquellos sólo recordados hoy por el nombre y quizás por dos o tres predicaciones insípidas, no tenían reparo en declarar que su sabiduría apenas se humillaba ante la sabiduría misma de Dios? Y no son éstos ejemplos inventados para mero solaz de los maliciosos, sino sacados de ciertas biografías, donde hay que buscar las noticias de esta época literaria. La crítica frecuentemente se ha reducido a declarar grandes y sabios a todos los ingenios de la época; igual calificación se aplicaba al orador sagrado que al maleante periodista, al teólogo por sus disertaciones escolásticas que al fabulista por sus agudas anécdotas. Eso sí, se hablaba siempre de las muchas distinciones y encomiendas que cada cual había obtenido en los seminarios. Pero, a cambio de tan ratera minuciosidad, la personalidad de cada escritor naufragaba y se disolvía positivamente en el ancho lago de los encomios insustanciales; al grado que todos los hombres, vistos a través de esta lente, parecen una serie de contornos calcados sobre una misma sombra. El reactivo, pues, que recorta cada personalidad y la determina; la conciencia crítica que establece un valor para cada autor, interpretando con sagacidad las vidas, hasta en sus menores aspectos, y que atribuye a todos su respectivo lugar en las tablas de calidades, aún no habían irrumpido, para nuestras letras, en los albores del siglo XIX.

Si la *Antología del Centenario* no fuese más que una simple obra de selección, esto hubiera ya implicado cierta crítica elemental, que consistiría siquiera en aceptar y rechazar, en la afirmación y la negación sin tonalidades intermedias. Pero el carácter eminentemente crítico de la obra se señala aquí por los estudios y observaciones con que se inicia. Una sobria y meditada "Advertencia", debida a la pluma de Henríquez Ureña, donde el criterio de los autores

de la *Antología* aparece revelado con aquella concisión y diafanidad que invitan a aprender de coro las frases y los conceptos leídos, nos anuncia de una vez, y sin vueltas ni ambages, que "no en todas las épocas ha producido flores nuestra literatura" y que, por lo mismo, se dará primacía, en la recopilación, al concepto histórico sobre el absoluto concepto estético. Quien desee, pues, leer meramente cosas que le agraden (a menos que sea un erudito o siquiera amante entendido de las letras), no lea la *Antología;* pero quien quiera ver resucitada una época merced al prodigio de una selección verdaderamente atinada, deléitese con el cuadro de aquel instante histórico y dé gracias a los autores de la *Antología* por el sano placer que le proporcionan, ilustrándole en nuestra tradición; cosa de que los mismos literatos muchas veces se han olvidado.

En esta "Advertencia", y sólo de camino, para que más se aprecie la riqueza crítica de este libro, se señalan omisiones u olvidos de don Marcelino Menéndez y Pelayo, y se le disculpa también con buen sentido, atribuyéndolos a la incompleta información que de aquí pudo recibir. Viene después el "Estudio Preliminar" del poeta Urbina, tan atractivo y brillante que, hasta hoy, todas las noticias de los diarios parecen más bien referirse a él que no a la recopilación misma. Los poetas no son seres de quienes haya que desconfiar: muy al contrario, yo les tengo absoluta fe. Por eso, inversamente a lo que aconteció al señor Revilla, la misma cualidad de poeta de Luis G. Urbina me hizo esperar frutos excelentes de su pluma, ahora ensayada en terreno donde no solía ejercitarse y que, por lo mismo, nos contenta que haya corrido en el caso con tanta agilidad y soltura.

Pero Luis G. Urbina es estudiosísimo, e igualmente en su obra poética que en la prosa. Su estilo, sus cualidades artísticas en general, han cobrado, paulatinamente, aquella sólida madurez (bien prevenida contra los ataques del tiempo) que surge, por natural manera, del estudio y la disciplina perpetua. Así, sus poesías, sin que especialmente lo buscara —porque Urbina no es un poeta de programas previos—, suben del ingenuo y desbordado romanticismo que antes las caracterizaba hasta la intensidad y la cálida galanu-

ra que hoy ya poseen y donde trasciende el aroma sutil de los siglos de oro; y así, de pronto, cuando por primera vez se pone a la crítica literaria, hallamos que es un crítico avezado como el que más. Y era natural que su intuición poética y sus hábitos de poeta le sirviesen en esta ocasión. A través de su temperamento artístico, claro es que sólo se habían de filtrar los rasgos expresivos, los verdaderos signos del tiempo, operándose así, en medio de los párrafos del "Estudio Preliminar", cargados de imágenes vivísimas y desarrollados con excelente estilo, la aparición de los años muertos y el desfile de personajes, antes semiborrosos y oscuros y ahora fulgurantes y espléndidos, como cuadros viejos que se hubiesen restaurado reforzando tintas y expresiones. Cuando las personalidades son poderosas y dominantes como la del "Pensador Mexicano", o la del travieso fray Servando Teresa de Mier, resultan notables la maestría y el vigor con que Urbina sabe destacarlas. Una constante escenificación de los acontecimientos, algo parecida a la que usa don Luis González Obregón en sus restauraciones de época, ayuda aquí a la mejor eficacia del conjunto. Pero cuando el crítico se ensaya en personalidades más vagas y fugaces, cuando le veis atrapar a vuelo este o el otro espíritu diminuto que escapa ante él como duendecillo, cuando se empeña en dar nombre a las personas menores y en dar unidad y valor propio a las cosas casi imperceptibles, es cuando la obra adquiere todo su interés. Algo como una facultad étnica, ya adormida, revive entonces en nosotros, diciéndonos que allí está la verdad: que en esos olvidados orígenes del ser social es donde debemos encontrar nuestro norte un tanto perdido; que en ellos debemos reconocernos para volver al entendimiento cabal de nuestras cosas públicas y aun privadas. Urbina es hombre que se regocija en tales recuerdos, y por eso los ha expresado con tanto amor, y por eso trajo a esta obra todas sus prendas de poeta, de escritor y de hombre. Sus juicios adquieren, por momentos, la intención de sus madrigales; y así, cuando la acabada definición de una vida empieza a requerir desarrollo excesivo y teme uno, según lo compleja que aparece, que vaya a ser interminable, el poeta halla algún pronto y eficaz medio de cortarla con

un toque sintético. Ved cómo resume la situación pública y la vida del fugitivo P. Mier: "Cada conflicto, cada dificultad, los salva con su audaz y supremo recurso: la evasión. Cuando aprieta mucho la mano gigantesca y sombría del proceso, fray Servando, resbaladizo y sutil, se escapa."

Posee este examen otra cualidad de no menor importancia: Urbina ha sabido muy bien que su papel no era solamente de crítico, sino tanto como esto (y ésta era importantísima parte en su tarea), de expositor. Nuestros antiguos personajes literarios no nos eran tan familiares como hubiera sido deseable. Y como Urbina tuvo que hablarnos de cosas y de individuos a cuyo trato no estábamos aún habituados, acudió al excelente medio de referir cada manifestación nacional a sus fuentes europeas, casi siempre españolas. Mientras se tratase de definir en sí y por sí a los ingenios desconocidos, la empresa hubiera sido vana, pero cuando se diga comparativamente, que en sus obras hay lejanas resonancias de "la intrincada música gongorina", o que proceden de Quintana o de Meléndez Valdés, los hemos conocido ya. Y este fenómeno de inversión no debe avergonzarnos: somos un pueblo joven que no había podido aún volver sobre su historia y contemplarla serenamente. Por otra parte, nuestra verdadera literatura contemporánea, nuestra literatura militante (y la americana en general), se había distraído un poco seducida por el deslumbramiento de las sirenas europeas y había emigrado, a la vera de José Martí, Julián del Casal, Gutiérrez Nájera y Rubén Darío, en no lamentable, antes provechosa peregrinación, hacia la rica fuente del Simbolismo, del Parnasismo y de las demás tendencias de entonces; y tras de abrevar en ellas lo indispensable, volvería del viaje trayendo, como resabio final y última enseñanza, el secreto del arte libre. Pero, ya afianzada dentro de estas verdades nuevas, ya dueña de volar y agitarse con holgura en todos los sentidos, le cumple aumentar su caudal interno con el conocimiento de las tradiciones; no para imitarlas, no para seguir ciegamente todas sus tendencias (esto sería absurdo), mas para escoger lo que convenga y hasta por honor profesional. Como encarnación de esta idea ha salido al público nuestra *Antología del Centenario*.

Sus autores han sabido en muy breve plazo agotar las fuentes de la erudición nacional y dar unos pasos adelante. Así lo han reconocido, deponiendo el natural celo que ha de despertar en los viejos aficionados la precipitada irrupción del novicio, personas tan discretas y autorizadas en estos negocios como don Genaro García y el ya citado don Luis González Obregón. Don Justo Sierra, en las cariñosas palabras que dedicó a esta obra, así lo declara también.

La intuición, pues, y el educado gusto del poeta Urbina: el sólido criterio de Pedro Henríquez Ureña; la acucia diligente de don Nicolás Rangel, y una especie de orientación natural o instinto, en todos ellos, para los hallazgos biográficos y bibliográficos, son las causas de un efecto tan admirable. Luis G. Urbina, que se ha reservado, como ya lo supondríais, la selección, ha sido, por decirlo así, el portavoz de la *Antología.* Y, en tanto que sus laboriosos y sagaces compañeros luchaban, a brazo partido, entre el "océano de papel" de que nos hablaba la "Advertencia", y buceaban allí con esfuerzo y tenacidad para salir a flote con alguna noticia o alguna curiosa observación, Luis G. Urbina, coordinando los haces dispersos y animándolos con su espíritu, ensartaba, en los hilos de oro de su discurso, aquellas diseminadas perlillas, y lanzaba generalizaciones, audaces como relámpagos, sobre la movediza montaña de la obra en formación.

Esperemos con ansiedad el nuevo tomo, y consideremos como un deber el conocer a fondo y manejar con facilidad el ya publicado. El criterio de la *Antología,* las críticas de Urbina, podrán ser rectificados eternamente: habrá, empero, que volver siempre a este libro como a la primera manifestación vasta, orientada y congruente de la crítica nacional sobre la región que aquí se estudia.*

México, agosto de 1910.

* Artículo escrito a la aparición del primer volumen, en 1910. Poco después se publicaría el segundo volumen. Ambos están concebidos como una primera parte (1800 a 1821), la cual nunca tuvo continuación. Aunque este artículo se dio a la prensa en su fecha, se ha perdido la noticia de su publicación.—1950.

DON VICTORIANO AGÜEROS

EN TANTO que la Academia Mexicana de la Lengua, por persona más adecuada, hace el obligado elogio de este escritor, digamos sobre él la verdad, que es la más noble oración para los muertos. Agüeros representaba con mucho a nuestro hombre de letras de otro tiempo, aun por la lentitud, aun por la escasez final de su producción literaria. Su vida, por otra parte, fue siempre opaca literariamente, y apenas la iluminó, a los principios, un fulgor un tanto ficticio, como el único que puede dar a los jóvenes la acogida benévola de los viejos. Antes de acercarse a esta sombra amable y buena, conviene abandonar ciertas exigencias de literatura profesional y no olvidar nunca, junto al escritor, al hombre, para quien el escritor no fue, propiamente, sino un ornamento sobrio y distinguido. Como en la mayoría de nuestros precursores.

Su vida puede dividirse en dos aspectos: el primero, más bien literario; el segundo, más bien periodístico. No hay que tomar muy estrictamente los términos: Agüeros vivió siempre al lado de la literatura, sólo que transformó su entusiasmo juvenil por escribir críticas, impresiones, *leyendas* (como llamaban entonces a las novelas cortas, género socorrido), en una labor más reposada, más impersonal y más verdaderamente útil, a la que dedicaba sus ocios de periodista (que nunca escasearon, por fortuna) y en la que encontró, de seguro, su verdadera vocación. Pues Agüeros representa un tipo muy estimable, si no superior: el del *literato-que-presta-servicios* a las letras patrias; entiéndase bien: no del que hace descubrimientos. Cuando, en su primer aspecto, intentó géneros de invención, su invención no pudo lucir sino aquellas cualidades literarias que son patrimonio de toda la gente educada. Como él hubiera escrito la mayoría de nuestros paisanos cultos; y si alguna revista hubiese abierto un concurso entre simples lectores para tratar temas como *la cuaresma, el día de muertos, la primavera,* no dudo

de que otro se hubiera llevado el premio a pesar de cierta madurez retórica que fue en Agüeros prematura. Cuando intentó géneros de crítica, nunca, en verdad, se descubrió en él la punta sutil de la observación que clava sobre el papel los rasgos individuales; nunca la afilada dentadura que arranca al asunto, como a dentelladas, algo de su propia sustancia. Sus críticas se resolvían en impresiones muy generales y sentimentales: parecía escribir, entonces, bajo una inspiración verbal inconsciente, y declaraba, por ejemplo, que cada pasaje de la Biblia es paradigma de perfecta moralidad, y, tratando de censurar defectos del público mexicano de teatros, su censura se ensanchaba y se diluía al punto de abarcar defectos, más aún que de todo público en todo país, de toda humanidad. Algo recuerda a Larra, a un Larra con menos elementos y con menos escena; a un Larra abstracto. Como educado en el estricto respeto de la creencia familiar y tradicional, de todos sus artículos surge un vago: *O tempora! O mores!* Su estilo, aseado y débil, pero "retórico" —a veces oratorio—, tiende constantemente a la abstracción; a una abstracción en el mal sentido del vocablo, que, por desgracia, pocas veces es la abstracción filosófica que le señalaba Gómez Flores: a una abstracción puramente verbal. Como su espíritu se arrimaba constantemente al árbol de la religión, una sombra devota se extiende por su obra, en que sus benévolos amigos quisieron hallar fuentes de misticismo. Su obra revela una naturaleza bondadosa y sencilla, algo limitada, maleada un tanto por la disciplina de partido, contaminada de malas letras, paciente a la vez que tímida, y tempranamente envejecida; llena de fuerza mansa. La ingenuidad de sus censuras sociales llega a lo indecible. Desde su juventud, desde su niñez casi, se distinguió por una vocación hacia la serenidad recatada y la constancia, vocación que no desmayó nunca en pereza. A su periódico, centro de sus ahincados esfuerzos, supo imprimirle este sello de energía discreta y de no ostentosa dignidad. José de Jesús Cuevas acostumbraba llamarle *el Juárez blanco.* Y hasta más allá de los cincuenta años (toda su vida) se conservó fiel a sus principios. Tenía el don de oír sin hacer caso (oír la literatura, oír la vida) y de seguir con natura-

lidad su propio camino, sin aparente contorsión: virtud rara, por cierto, y que acusa una indisputable fuerza interior. Tal fuerza, en el caso, se hizo enteramente moral, como en otros se hubiera hecho artística y en otros filosófica. Definámosle en dos palabras y sin ironía: era plácido y terco.

Nació en 1854. A los dieciséis años era profesor titular; a los diecisiete escribía ya para el público bajo el seudónimo bíblico "José". A los veinte publicó un libro: *Ensayos de José.* Don Anselmo de la Portilla le había acogido en *La Iberia,* y puso prólogo a sus *Cartas literarias* (1877), que parece haber sido su primera obra notoria. Bien distribuído, este libro atrajo al autor las acostumbradas cartas de cortesía, y algunos juicios especiales. Empezaba Agüeros su carrera bajo signos a la vez halagadores y amenazantes: los viejos escritores lo celebraron desde luego. Se complacían con la precocidad de sus talentos, con su recato y su aplicación a las letras, hasta con su timidez; con todo aquello, en suma, que era ya como una vejez desde la infancia. Animábalo, como alguien ha dicho, un aliento de poesía "doméstica", algo interior y solitaria, generalmente meditativa. Sus arrebatos eran mesurados, sus intenciones buenas, si no siempre heroicas como hoy nos gustan. Su literatura era una de sus maneras de honestidad. Selgas, Alarcón, Tamayo y Baus, Valera, Núñez de Arce; Miguel Antonio Caro, Ricardo Palma, Rafael Obligado; Casimiro del Collado, el propio don Anselmo de la Portilla (con quien tuvo, acaso, íntimas semejanzas), Francisco J. Gómez Flores (éste, con oportunos reparos sobre las limitaciones del criterio de Agüeros), ¡ah! y el inevitable Johann Fastenrath, todos, propios y extraños, sintieron esto y lo subrayaron más o menos. Y esperaban que, cuando llegara la verdadera vejez, aquella alma produjera frutos de prudencia. No faltó quien descubriera que en la orientación moral tenía el joven Agüeros su principal virtud, y elogiara, así, "la firmeza de sus sentimientos religiosos en medio del general descreimiento, y la pureza de sus costumbres en medio de la corrupción general". Otro elogió en él "una timidez y desconfianza de sus propias fuerzas que es innegable prueba de mérito, tanto mayor cuanto son raras ambas circunstancias en nuestra épo-

ca". El joven Agüeros llegó, pues, a ser el ejemplo con que los viejos oponían a la corrupción actual el elogio de la antigua pureza. Noble situación de que un griego no sabría reír, pero que revela, al mismo tiempo, las partes débiles de aquella iniciación literaria: porque es siempre doloroso ser bandera de venganza contra la juventud.

En el terreno literario, estas características de Agüeros se conservaron hasta el fin, produciendo un gradual desvanecimiento de su propio vigor. Así, prefirió siempre, cuando quiso efectos de elocuencia, insertar entre los suyos algunos párrafos de sus autores predilectos: Chateaubriand, Lamartine, Bernardin de Saint-Pierre; Selgas, Alarcón, Trueba, Fernán Caballero. Por éstos tenía especial estimación. Los autores nacionales también le atrajeron (sin duda por su vocación de editor erudito, pues su gusto siempre anda subordinado a causas extrañas), y de todo ello disfrutaba —ha dicho un crítico que parece haberle conocido—, "por supuesto después de la Biblia y el *inimitable Kempis*, y casi tanto como el *Quijote*". Ya se ve que para este crítico no fue Cristo, sino Kempis, el *inimitable*. Agüeros, por lo demás, leía a Kempis como quien se entrega a una suave y dulce lectura: aquí, como en todo, lo compacto y uniforme de su naturaleza le interceptaba el objeto; y veía, un poco sin ver; y oía, un poco sin oír.

En el mismo año de 1877 dio a la estampa sus *Dos leyendas*. Intentar seguirlo en todas sus producciones, o siquiera pretender conocerlas todas, sería un exceso. Redactor, más tarde, de *El Siglo XIX*, publicó allí sus *Confidencias y recuerdos:* era demasiado temprano para este género de obras. Benvenuto Cellini señala los cuarenta años como la edad oportuna para comenzarlas. Pero aquel joven, ya lo dijimos, se adelantaba desmedidamente hacia la vejez. En 1881 recibió título de abogado. Escribió varios artículos y juicios literarios sueltos y, en *La Ilustración Española y Americana*, emprendió una serie de biografías y siluetas sobre literatos nacionales contemporáneos: obra de esas que sirven para "estrechar lazos" entre España e Hispanoamérica (¿será verdad?), y a que el académico don Francisco Pascual García (quien dijo la oración fúnebre en la tumba de Agüeros) no

vacila en calificar de "colosal servicio". Cuando *La Ilustración* quiso remunerar la colaboración del joven biógrafo, éste no aceptó la paga. En nuestra moral casera de aquellos días estaba escrito (yo lo sé de *boca sabrida)* que la economía política y la decencia nunca andaban juntas. Aquí nuevamente hallamos aquel apego, no pasivo, sino activo y algo "combativo", a los respetos tradicionales: lo cual fue, a la vez y según el punto de vista, la fuerza y la flaqueza del escritor.

Su vocación le llevó al fin, como era de esperar, a la Academia Mexicana. Mas su dedicación periodística, meramente literaria al principio, acabó por comprometerlo en otras faenas. Fue director de *El Imparcial* (no el mismo de ahora) y, en 1883, fundó, con señalados propósitos políticos, *El Tiempo,* al que se consagró en adelante y tras del cual desapareció como tras un telón. La colaboración, movida por hilos invisibles, llegaba a veces de fuentes desconocidas aun para el mismo director. Esta historia es curiosa, pero es todavía prematuro aventurarla. Agüeros era el estandarte y aun el escudo: supo serlo. Cambiaron los tiempos para la República. La pesada influencia de una férrea organización aplanó a los hombres. Plegáronse todos al postrer reducto de sí mismos para dar paso al carro del héroe. Los que tendían a la serenidad se acogieron al sueño; los que tendían a la audacia intermitente desmayaron un tanto. La peste cundió: las virtudes se hicieron vicios. Entonces fue cuando la energía contenida de Agüeros supo dar sus frutos y cuando su temple —que pudo, en la creación literaria, perjudicarle y vedarle toda heroicidad— le prestó la resplandeciente heroicidad de la constancia. Comunicó su espíritu a *El Tiempo.* El público liberal, como para hacer gala de ponderación y equidad, declaraba que los editoriales de aquel periódico eran los más juiciosos, los más sesudos de la prensa diaria en la República. (Agüeros no los escribía.) Cercanamente, y hacia el mismo bando político, tronaban los tórculos iracundos de *El País. El Tiempo* pasó, así, sobrenadando, aquel océano engañoso lleno de profundos y asfixiados temblores, merced a la sola fuerza de su gravedad, de su gravedad física y moral. En fin, cuando las

inquietudes largamente opresas salieron a la superficie, *El Tiempo* supo estar con la opinión pública. Sino que los periodistas del temple de Agüeros —un tanto meditativos y espectaculares en medio del combate— no están hechos para concentrar en sí la atención del pueblo. Agüeros, por otra parte, no pudo haber sido un cabecilla, ni menos a sus años, porque a cada edad su verdad. *El Tiempo* conservó aquel carácter abstracto que, en otros respectos, puede censurarse al escritor Agüeros. Él no hizo del periódico un tablado para exhibirse, ni lo usó como bocina sonora: le comunicó el don de su impersonalidad, se ocultó tras él. Cuando el público piensa en *El Tiempo,* no piensa en Agüeros ni en tal o cual persona concreta: piensa en una opinión que se manifiesta sola, como una entidad autonómica. ¿No es el mayor elogio para un diario político?

Y de propósito he dejado para el fin aquella labor literaria con que Agüeros prestó a nuestras letras un positivo servicio, un servicio "cuantitativo". Me refiero a la *Biblioteca de Autores Mexicanos.* Copiada, en el tamaño y forma de imprenta, de la *Colección de Escritores Castellanos* que desde hace años se publica en Madrid, salió el primer tomo en 1896. Frágiles en la costura, defectuosos en la impresión, los ejemplares resultan poco atractivos a los ojos, y, por desgracia, no contentan más el entendimiento. Ante todo y para ser justos, Agüeros debió haber llamado su colección: *Biblioteca de Autores Católicos Mexicanos.* Sólo por motivos personales o de pública oportunidad la puerta del editor apareció, momentáneamente, más hospitalaria; y en estos bostezos del criterio dogmático, se deslizaron hacia la colección los tomos del Ministro Baranda y de Altamirano —este último, probablemente, al amparo de una sombra amiga, la de don Joaquín D. Casasús. Para la generación de Agüeros no había sonado aún la hora de la objetividad crítica. Las anticipaciones de Riva Palacio, en este sentido, son notables y son plausibles.

Como era de rigor en tal biblioteca, la serie comenzó por Joaquín García Icazbalceta, nuestro más ilustre erudito. Esta edición, como todas las obras de Agüeros, lleva el sello de un espíritu orientado más bien hacia la erudición his-

tórica. La erudición, la historia, se hallan allí representadas por nombres como el del propio Icazbalceta y los de José Fernando Ramírez, José de Jesús Cuevas, Alamán. La colección, sin embargo, no puede merecer el nombre de sabia. Se nota demasiado en ella la ausencia de una mano experta y segura; algunas ediciones —como la de Navarrete que es mera copia de las anteriores imperfectas— llevan una biografía defectuosísima. Y las obras de Altamirano (a las que precede una noticia tan exacta e impecable como todos los trabajos de igual género debidos a don Luis González Obregón) fueron bárbaramente mutiladas sobre el dogmático lecho de Procusto.

En cuanto a selección literaria, no hay que exigirla. Junto a Gorostiza, junto a los libros estimables de López Portillo y Delgado, encontraréis los de escritores de ínfima laya como Rafael Cisneros y Villarreal e Ignacio Pérez Salazar y Osorio. En suma: supo Agüeros apreciar la erudición nacional donde la había, pero no supo de su parte acrecentarla en nada, y en todo obró más bien como aficionado. Su gusto, como de costumbre, flaqueó lamentablemente, a pesar de lo cual, he aquí que la *Biblioteca*, bajo la responsabilidad de su nombre, será la que prolongue su memoria a través de las letras patrias.*

México, diciembre de 1911.

* *Revista de América*, París, 1912, págs. 277-284.

LA POESÍA DE RAFAEL LÓPEZ

I. *NOTAS SOBRE EL LIBRO DE RAFAEL LÓPEZ "CON LOS OJOS ABIERTOS"* *

LLEGÓ, al fin, el día en que Rafael López hiciera una selección de su obra poética: el libro resultó con todos los elementos necesarios para apreciarla y aun para descubrirnos la historia del alma del poeta. Pero, si no es Keats, ninguno debiera escoger sus propios versos. Además de que con Rafael López, como con todos los verdaderos virtuosos, hay el peligro de que escoja guiándose demasiado por el solo criterio técnico. La selección en obra propia tiene, sin embargo, una utilidad: la de darnos a conocer las preferencias del autor y proporcionarnos, así, un dato más sobre la orientación de su espíritu. *Con los ojos abiertos* es un libro en que se ha aprovechado el trabajo de muchos años, y, como todas las manifestaciones de la vida son históricas y dinámicas, bueno hubiera sido dejar su fecha a cada poesía. Rafael no puede pretender que su alma es estática. Sólo los que de cerca hemos seguido su labor podremos referir a su instante aproximado cada vibración poética y reconstruir, con cierta justicia, la melodía de su vida; los otros no, porque les han dado un libro sin historia, distribuído al capricho de la simetría verbal o ideológica.

Rafael López es el último poeta de la *Revista Moderna* —heredera de los timbres de la *Revista Azul* y que popularizó entre nosotros la poesía *post-romántica.* Los poetas de la *Revista Moderna* tuvieron como cualidad común el don de la técnica: técnica audaz, innovadora y más o menos madura. La técnica es como la fuerza y el equilibrio de las construcciones materiales: puede seguir muchos procedimientos; lo esencial es que el edificio tenga solidez, que no se

* *Biblos*, México, marzo de 1913, y *El Nacional*, México, 18 de abril, 1954 (Conmemoración de R. López).

abran hendeduras al muro, que no sobren ripios al verso. Otra cualidad común de aquellos poetas (exceptúo a Urbina que ha conservado la tradición romántica y a Díaz Mirón que vive en su torre), otra cualidad común que acusa como una reciprocidad de influencias entre ellos y el dibujante de la *Revista,* Julio Ruelas, es el considerarse todos, para decirlo en un verso de Rafael López,

por el mal de Saturno largamente embrujados.*

Rafael López tiene el don de la técnica. Es, sobre todo, maestro del color y del ritmo; pero flaquea, por momentos, la solidez de su construcción: a veces tolera el ripio *modernista;* otras, porque su estro mismo parece arrebatarlo un poco, carece de unidad interior, y aun se le desliza algún solecismo. Su castellano es consciente y voluntariamente impuro. Adelante. No por eso es menos escultórico. Yo he escrito de él que sus alejandrinos acusan los procedimientos del escultor, los golpes del pulgar y la majestad de la materia que se levanta. Creo que su técnica es superior en los *Vitrales patrios,* la última parte del libro. Y, salvo ciertos pecados oratorios (imágenes de efecto algo rudo, etc.), impuestos al poeta por el carácter de las fiestas públicas, alcanza una fuerza no frecuente en nuestra poesía:

Y en tu montaña augusta radiante de reflejos,
sobre el silencio pánico de la espantada grey,
arrojas, entre nubes de torvos entrecejos,
surcadas de flamígeros relámpagos bermejos,
con ademán mosaico, las Tablas de la Ley...

Cuando como de un sudario la silente luna empina
sobre el pálido Ixtaccíhuatl su azufrosa calavera,
pasa en una visión trágica Moctezuma Ilhuicamina,
arrastrando el vano espectro de la infiel Doña Marina
por las sierpes de Medusa de su infanda cabellera...

No se trata, pues, de un poeta sobrio, sino de un poeta rebosante. Canta las apoteosis del sol y del mármol, y entiende la fiesta de toros bajo un prisma homérico. Los cu-

* Vuelvo sobre estos conceptos, casi literalmente, en *Pasado inmediato,* México, 1941, pág. 36.

riosos podrían comparar su *Crónica* taurina con alguna poesía semejante de Santos Chocano. No tiene sentido histórico, ni quiere; su imaginación es visual; a los antiguos los ve siempre con ojos interesados, con el prejuicio de la imagen. Cuando lee, es para buscar sugestiones de imágenes. Su helenismo es meramente exterior y "retórico" y sigue las interpretaciones de la moderna novela francesa. Las principales fuentes de su educación espiritual son todas modernas: su término más lejano es, quizás, el parnasismo francés. Como literato, adora en Francia y reniega de España, sobre todo de su tradición. Ved lo que me ha escrito en una carta llena de generosidad: "Los franceses escriben con tinta; los españoles, con aceite de olivo, con excepción de Valle-Inclán, en cuyo tintero cabrillean aguas de la Castalia." He aquí un profesor de literatura española que sólo da a leer a sus discípulos de Bécquer en adelante. Como influencia general, fácil es descubrir en sus páginas la de Rubén Darío, casi perpetua —de que él se enorgullece—, aun en el momentáneo uso de locuciones familiares *(por lo demás, a lo mejor. . .)* y de ciertas imágenes que se complace en repetir puntualmente; la de Lugones, mucho menor, en ciertos sonetos endecasilábicos; la de Heredia —al que ha traducido como Justo Sierra—, en los sonetos heroicos de alejandrinos. La poesía a la muerte de Ricardo Castro recuerda la gracia y la música de Gutiérrez Nájera. Su aztequismo, su evocación tan pintoresca y tan elocuente de la raza muerta, procede también de Darío. Ante el cuadro rojo de la Conquista se extasía y nos extasía: yo sé que él hubiera querido ser el cantor de esa epopeya que no encontró a tiempo su poeta. Y todavía podrá serlo, si sigue adelantando en perfeccionamiento con ese garbo y esa rotundez plástica de *La bestia de oro,* un poema que no calificaré de perfecto, pero sí de imperecedero. Es todo un momento de la patria. Es el grito de un hombre que ha conservado la rudeza de los sentimientos fundamentales a través de todos los refinamientos literarios.

Rafael López no ha querido hacer innovaciones técnicas: adoptó la técnica más elegante que su ambiente pudo ofrecerle: lo que es, al mismo tiempo, una cualidad y un defecto. Lo primero, porque huyó de los riesgos del "palabrismo" y

no perdió el tiempo en el prólogo de la obra; lo segundo porque, a haber buscado por su propia cuenta un poco más allá de la moda, su personalidad poética se hubiera emancipado más pronto, al encontrar lo más adecuado para sus expresiones.

Ama el verbo en términos de extravío. Poesías enteras, como *Los versos indemnes* (dedicada a Jesús T. Acevedo, aunque la dedicatoria aparece suprimida en el libro), tienen el valor de simples juegos verbales. Cosa natural en poetas y que viene a ser como la inercia de su profesión; cosa respetable para todos los que aman su oficio.

Como descriptivo es enteramente alegórico *(La aurora)*, y esto a pesar de sus dotes de pintor; porque sabe dar tintas hermosas, mas no combinarlas en conjuntos. Ama el color por el color: no por los objetos a que se aplica; y como el color del cielo es el más puro que nos da la naturaleza, casi el color en sí, Rafael López sabe sugerirlo con versos de fulguración veneciana:

> Y es un triunfo la tarde. Difunden sus paletas
> en muertos lagos de oro deshojadas violetas...
>
> Un oro de violeta sobre el bullicio urbano
> de autos, landós, peatones, sobre todo rumor,
> encendía en los aires la hora del Ticiano,
> y colgaban los focos sus bolas de alcanfor...

Para el género que yo llamaría *Watteau*, de elegancia locuaz y voltaria como la de las mariposas, no posee temperamento: véase *Taralará*.

Su tendencia de poeta literario le hace acudir a las alusiones convencionales y admitidas: si habla del amor o del campo, evoca diosas paganas; si del padre o del legislador, evoca la Biblia.

No es posible dosificar aquí los elementos de una técnica tan elaborada y tan sutil, que se va haciendo cada vez más y más personal, siempre bajo la dominadora presencia de una misma adoración. En general el carácter de su técnica no es la fluidez; casi en cada estrofa hay algún tropiezo, tropiezo en un ritmo demasiado personal o en una palabra impura. Todas sus poesías, como de poeta de verdad, han

nacido sobre situaciones de la vida; pero el poeta las hace demasiado verbales, por su indisciplinada afición alegórica; les arranca su simiente concreta, las adorna con demasiadas flores y cintas, con mucho oro y con muchos aromas rituales. Claro que esto no es una censura: es sólo la indicación de mis preferencias. Él hará bien en persistir en su modo alegórico y convencional de entender el mundo: ésa es su mina de riqueza.

En cuanto al mal de Saturno, al diabolismo literario, a la Misa Negra, a la Musa de los Siete Pecados, o mucho me engaño o no es ésta la actitud más noble de nuestro poeta. Convengo en que Rafael habrá caído en pecados. "¡Así éramos de absurdos en 1867!" Esto es culpa de su pléyade (y en este punto no quiero exceptuar a Luis G. Urbina). De cierto modo simbólico, y para los que sepan entenderlo, podemos decir: esto es culpa de don Chucho Valenzuela, el delicioso y amadísimo viejo. Porque hoy el mundo se ha vuelto más fácil y ya la moda no es pecar. No quiere ello decir que Rafael López haya fracasado en el género. Por el contrario, su éxito es completo. Prefiero sus pinturas de cortesanas a las de Efrén Rebolledo —que tuvieron su hora—, con excepción de una: *Burbujas de champagne.* Su erotismo metafísico posee una seducción fantástica:

> Paso a la obscura fuerza dominadora
> latente en los revuelos de tu brial;
> cúmplase tu destino de vengadora
> que equilibra las leyes de la moral.

A veces el amor se le hace íntimo y romántico:

> Cerca de mí caminan. Llevan las manos juntas;
> manos que acaso sientes fluir hasta las puntas
> de los dedos, las almas vibrantes de preguntas...

Otras veces, la maliciosa experiencia se le enlaza con cierto gozo contemplativo y un tanto cruel:

> Huelen tus dieciocho años a mejorana...
> Y eres blanda y jugosa como la anana,
> y como el oro bella, preciosa y vil...

Mas tal actitud no puede ser la más noble en el robusto poeta de los *Vitrales patrios* y de dos o tres poesías que yo

me sé y no quiero señalar con el dedo. Acaso tal actitud tampoco sea la más sincera. El propio poeta lo confiesa en una estrofa interesantísima para su psicología artística:

> Aquí están los dolores que nunca he padecido,
> los cardos ilusorios que ignoró mi pisada,
> y los llantos quiméricos y el tormento fingido
> que enturbió con el eco de su ocioso gemido
> el dorado silencio de la noche estrellada...

He aquí, pues, un alma que se redime; un poeta que sonríe, en el albor de su otoño, de las inquietudes entre las cuales nació y empezó a volar su poesía. Después nos dice que le envolvió la embriaguez de la vida: "La vida fue todo mi cantar..." Así, paulatinamente, se convierte al amor de cosas más puras, más sencillas, menos mortales; desde el "pecado romántico" hasta el amor de sus montañas, de su tierra natal y de su casa; desde el día aquel de precocidad dolorosa en que "le brindaba su haxix el torvo Baudelaire" —como dice en unos versos suprimidos de la colección— hasta esas grandezas heroicas y esas melancolías históricas de *Malintzín* y de *Los abuelos*. Sólo un verdadero poeta, teniendo, como él tiene, tanto amor a sus convenciones literarias, podía operar esta evolución ascendente y deslumbradora.

Rafael es amigo mío y ha de perdonarme una observación indiscreta: la poesía sagrada de la fuerza, de la vida, del amor y de la patria no se logra teniendo en los labios el amargor de las orgías y con el alma naufragada por la engañosa conciencia del pecado. La redención de la poesía de Rafael —una poesía que se ha abierto ya para siempre lugar en nuestras letras— es el reflejo de la redención de su vida; y alcanzará la *soofrosynee* de los antiguos, la perfecta ponderación de la palabra y del pensamiento, con sólo que viva un año más en esta serenidad fecunda que, desde ha poco tiempo, disfruta su corazón. Oíd este *Envío:*

> A mi rubia Ofelia, que enciende en la brasa
> viva de su boca la eterna canción...
> Que "regando flores y cantando pasa".
> Sol de mis otoños, salud de mi casa,
> gloria, ritmo, sangre de mi corazón.

México, 20 de noviembre de 1912.

II. *DOS VERSOS DE RAFAEL LÓPEZ*

Último poeta de la *Revista Moderna* —revista que ha de tener, junto al viejo *Diario de México*, y por encima de él si se considera su mérito intrínseco, un puesto en la historia de nuestras letras—, es Rafael López, a la vez que el tránsito entre los poetas de ayer y los de los últimos barcos, el que por el espíritu y por el procedimiento, quizás por su actitud ante la vida, cierra el ciclo de lo que podremos llamar la poesía modernista mexicana. No soy amigo de estas designaciones vagas, pero carecemos, en el caso, de otra mejor.

Su reciente y primer libro, *Con los ojos abiertos*, reúne el trabajo de muchos años o, mejor dicho, lo selecciona. Tendremos los amigos que ir a saquear sus arcas para exhibir todo su caudal. Este libro es una castigada obra de selección. En él he encontrado más de un verso que ha sufrido retoques de última hora; algunos lamentables, por cierto. Fortuna es que lo haya publicado al fin. Sus versos, de otra suerte, hubieran seguido amenazados de perpetua refundición; como sucede con la prosa de Alfonso Cravioto, este avaro que cualquier día va a pagar sus culpas volviéndose loco en la soledad de la obra, con las embriagueces del ritmo y del adjetivo.

Rafael López será muy pronto un poeta de ayer. No se tome a censura: yo no hago crítica dogmática; señalo, hasta donde puedo, un carácter poético y dejo al tiempo que decida. Rafael López, por su mismo vigor, por la abundancia del color y el regocijo de la forma, por la pulsación de sus versos, su "parnasismo", su constante evocación de la viña y del mármol, su alusión a la fábula griega y al país de Ofir, se halla en un plano especial de la poesía que no es precisamente el contemporáneo. Hoy los poetas se ejercitan en un lirismo muy abstracto y algo metafísico, exprimen la emoción religiosa de todos sus estados de ánimo, y dislocan el metro en éxtasis o abandonos de musicalidad de que Rafael nunca ha gustado.

Técnico experto, dueño de palabras sonoras y elocuentes —todas características de la era literaria a que pertenece—, sigue a su maestro Darío hasta donde se lo consiente su tem-

peramento propio de "visual", de "herediano", y contempla la vida con una elegante dignidad, algo sistemática a veces y siempre llena de preocupaciones artísticas. Se ha dicho de su poesía que es como una fiesta perpetua; y si de alguna cabe aventurar que pertenece a las artes plásticas es de la suya: en sus alejandrinos se advierten los procedimientos del escultor, los golpes del pulgar y la majestad de la materia que se levanta.

Mas ahora sólo quiero entregarme a las sugestiones de una estrofa, de media estrofa:

> Como las cosas bellas para mí fueron mudas,
> este libro no tiene nada trascendental.

Así ha escrito Rafael en la primera página. A riesgo de traicionarlo, diré lo que leo entre uno y otro de estos dos renglones rimados.

Lo sé: la primera idea que viene al espíritu (la primera idea que viene al espíritu o entraña una vaciedad o una profunda inspiración) es que no se trata sino de un rasgo de modestia. Si fuere así, no quiero saberlo. Los poetas no tienen derecho a la modestia: la canción es siempre ostentación y hasta participa del desafío.

El mutismo a que se refiere Rafael López tampoco es el de la indiferencia. Es el mutismo de la estatua y del templo, el orgullo de las formas del mundo, aquellas que no hablan y se niegan a ser interpretadas como mero símbolo o pretexto. Y como lo trascendental es, en su sentido inmediato, lo que surge de una cosa y se trasmite fuera de ella misma —aroma o símbolo—, de este reconcentrado mutismo no brota nada trascendental. Es el mutismo con que se ofrece la solemnidad de la naturaleza a los ojos de un observador desinteresado, es decir: estético; sin ociosa ideología (esta hipertrofia de la literatura actual); sin lamentación y aun sin regocijo, como una simple presencia, una silenciosa presencia.

Bello es lo que no nos interesa, ha dicho un "parabolista" inglés; lo bello es mudo para mí, dice ahora el poeta. Lo bello no despierta en mí ninguna emoción distinta de la de

su sola presencia; no despierta "interés" —entendiéndolo como la solicitud de pretender algún fin—; no me despierta siquiera el deseo de poseerlo. Es como una estatua o un templo: existe y me basta que exista. Es mudo: hablar no es comunicarse. Todo lenguaje es trama del engaño, y la verdadera comunicación de las cosas —interior y misteriosa— se opera a través del silencio, nos diría Maeterlinck. Estudiando el grupo de las *Meninas* de Velázquez, una escritora española se ha dicho: —Pero las Meninas ¿qué hacen? —Nada, se exhiben, *son*. Las Meninas *son*, y eso basta.

José Vasconcelos llamaría a esto *atelismo estético*, teoría del arte sin finalidad, desinteresado. Otros dirían: teoría del arte por el arte, o mejor aún (porque esta expresión es engañosa), teoría del arte por la belleza.

> Como las cosas bellas para mí fueron mudas,
> este libro no tiene nada trascendental.

Así pues, para este poeta ¿la naturaleza no es, como para Baudelaire, un templo de vivientes pilares en que las formas, los aromas, los colores y los sonidos se responden? Quizás no ha querido llevar tan lejos el alcance de sus palabras. Yo no investigo ahora su sinceridad. Sin embargo, es notorio que Rafael López no quisiera ver la belleza complicada con la ideología, con el trascendentalismo. (Las palabras en *ismo* son otra señal inequívoca de nuestra hipertrofia ideológica: contra ella parece protestar Rafael.) Este poeta no es, pues, wagneriano. Gusta de la música de la flauta, de la vieja canción de Pan, clara y melodiosa.

Tal pureza estética supone una disciplina penosa y larga. Hay que sofrenar a Pegaso, hay que ponderar la fantasía para descubrir la sobria belleza de Niobe, en quien el dolor se petrifica, ante la impotencia del llanto. Contemplamos bajo este prisma la naturaleza con una satisfacción de demiurgos, de creadores de formas. El contorno de la montaña se nos ofrece en su belleza objetiva y así lo amamos, sin que nos sea menester prestarle significaciones simbólicas o expresar con palabras tomadas al vocabulario ético la emoción que agita nuestro ser. La línea tiene, de por sí, un valor para

nuestra contemplación, ya en su derechura o ya en su sinuosidad, y el color nos afecta directamente sin que necesitemos buscarle comentarios para justificar su belleza.

¡Cuán lejos estamos ya aquí de aquella ingenua teoría del arte como simple adorno! El Marqués de Santillana decía del arte que es una *fermosa cobertura.* Comparad este concepto con el de la belleza muda y mediréis su profundidad. El arte ha pasado de ser adorno a ser sustancia. Las formas del mundo se explican solas. ¡Cuán lejos estamos también de lo que Rafael López llamaría "el pecado romántico"! No: ya no se llora ante la montaña comparándola vanidosamente con nuestra alma, con nuestra grandeza o nuestro desastre. (Acordaos de *René,* acordaos de *Obermann.)* Ya no se busca la belleza de las cosas fuera de ellas mismas, no se busca que nos hablen: nos basta contemplarlas.

De las actitudes humanas ante la vida, la primera, la más elemental, es la acción. Su coronamiento es la heroicidad, y toda ella gravita en el mundo de la voluntad, dentro del bien y del mal. Mas en el mundo superior de la contemplación podrá ser que el espíritu no se contente con la presencia de las cosas, que busque su sentido y su trascendencia, su ser íntimo o sus relaciones externas, o bien que se mantenga en una perfecta virginidad interpretativa ante las cosas mudas. Y aunque el campo de la belleza abarca todas las actividades del espíritu, es claro que esta última actitud es la característica del fenómeno estético, es como la semilla de la impresión estética, de donde la resonancia se propaga hasta las inferiores regiones del mundo de la voluntad.

Diré, para terminar, que si yo descubro en las palabras de nuestro Rafael López una intención de protesta contra los excesos ideológicos del pensamiento contemporáneo, desconfío en cuanto a la fuerza de la protesta. Creo que el remedio habrá de buscarse, no por estos caminos de la *poesía literaria,* tampoco acaso con volver al *Canto a Teresa* y al romanticismo, sino en la Canción del Momento, en la poesía que no tiene miedo a las modestas realidades de cada hora y también —¿a qué no decirlo?— en la vida más eficaz y más potente. Habría que ir a combatir por Grecia o por Turquía, habría que reconciliarse con los grandes y sencillos

ideales del pueblo. Me alarma que por ninguna parte aparezca el poeta de los Balkanes. Apenas Chesterton, uno de los modernos enfermos de ideología, ha lanzado al público siete u ocho estrofas mediocres, asegurando que solamente quedará en el alma de la humanidad el sangriento afán de las naciones, al paso que desaparecerá sin perdón la vida civilizada y monótona.

Noviembre de 1912.

DOS TRIBUTOS A ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ

Noticia

He celebrado a Enrique González Martínez en verso y en prosa.

En verso: Prescindiendo de ediciones anteriores o posteriores, basta referirse a mi *Obra poética*, México, Fondo de Cultura Económica, "Letras Mexicanas", nº 1, 1952, págs. 173 ("A celebrar los años del poeta"), 198 ("Dio un paso más el áspero hachero inexorable"), 253 ("Poeta, médico y... poco"), 254 ("El alma en soledad está indefensa"), 396 ("Muchas sendas hollé, muchos caminos").

En prosa: Prescindiendo de ediciones anteriores o posteriores, basta referirse a los siguientes volúmenes: *Ancorajes*, México, Tezontle, 1951 (pág. 13: "Compás poético: 2. Un orden divino"); *De viva voz*, México, Editorial Stylo, 1949 (págs. 162-166: "A los años de González Martínez"); y también *Pasado inmediato*, El Colegio de México, 1941 (págs. 46 y 89-90).

Los dos "tributos" que a continuación se publican nunca han sido recogidos en volumen propio. En respectivas notas al pie se da cuenta de su aparición anterior. Por excepción, de una vez se da aquí cabida al homenaje fúnebre que data de 1953 y, por consecuencia, es posterior al límite de 1913 admitido en general para el presente tomo.

I

LOS SENDEROS OCULTOS *

Es ÉSTE el cuarto libro de un poeta. De un poeta que ha doblado ya "el cabo de Buena Esperanza de los treinta años". Era, pues, necesario que la vocación se definiera, que la vaga aspiración poética se fuera plegando y orientando hacia una tendencia principal, eje de la vida interior. El poeta de *Preludios*, de *Lirismos*, de *Silenter* (este hermoso libro que reveló ya una vasta capacidad y una gran potencia) hubiera faltado a sus promesas sin la grave nota de *Los senderos ocultos*. Y no porque de *Silenter* a *Los senderos ocultos* haya que salvar grande trecho: el poeta labora con una preciosa constancia, y puede asegurarse que en el instante en que se dobla la hoja del libro anterior se abre la del siguiente. No; las verdaderas etapas poéticas no se manifiestan a los ojos de los contemporáneos, sino cuando median, entre la producción anterior y la posterior, abismos de tiempo, como es el caso para Salvador Díaz Mirón. Pero no es menos cierto que los primeros pasos pueden conducir a muchos caminos, y que sólo la prolongación a través de varios libros puede decirnos, acentuando los derroteros, si el poeta quiso salir a la plaza de los monumentos y de los templos, a la fiesta del sol y del mármol, donde, por ejemplo, discurre Rafael López, o si quiso penetrar, hacia su propio corazón, por la acogedora penumbra de los senderos ocultos.

De propósito cité a Rafael López. Él y González Martínez son el tránsito entre la generación pasada y la venidera: o, más brevemente, son la generación actual: de los pasados, de Nervo, Tablada, Urbina, Urueta, tienen las excelentes facultades literarias, las virtudes técnicas, las facilidades, que en la nueva legión, la que hoy apenas se nutre y alista, parecen un tanto adormecidas. De ésta, en cambio,

* *Revista de América.* París, 1912, I, 2, págs. 197-203. Reproducido como prólogo en las ulteriores ediciones de *Los senderos ocultos:* México, Porrúa Hnos., 1915; *Ibid.*, 1918; y México, Vda. de Ch. Bouret, 1918.

anuncian ciertas condiciones de seriedad, de castidad artística, que no supieron mantener los pasados. Con una excepción ilustre: Luis G. Urbina, quien, bajo la máscara de la vida, sofoca una virginidad resplandeciente y publica libros cada vez mejores. Éstos son, pues, los actuales; pudiéramos decir: los vivos. Y "los vivos siempre tenemos razón", ha dicho Schiller.

El peligro de González Martínez, como el de todo poeta dueño de una técnica fácil, era producir una obra mediocre. Desde hace mucho que sus composiciones, aun las de menor intención, lucían cuando menos una estrofa noble y gallarda. En el alma de estos poetas naturales las rimas se entran como a su palacio habitual y combinan, fácilmente, bellas ideas. El riesgo es que el poeta así dotado consienta en permanecer pasivo; en dejar que los versos crucen por la nebulosa de su alma, sin hacer de su parte nada porque esa misma nebulosa se condense y brote una estrella. Tal obra de condensación comenzó por fortuna a tiempo en el caso de González Martínez. En *Los senderos ocultos,* ya la nebulosa se halla animada de una fuerte rotación propia, y todos los puntos del alma están irisados: el alma está ardiente, la estrella no tarda en brotar. Porque, o mucho me engaño, o González Martínez no ha llegado aún a aquella cima adonde quiere, con su alma, alzar una tienda

> ...para pasar las horas
> en prolongar crepúsculos y presentir auroras.

A la entrada del libro nos revela González Martínez su vocación poética bajo el símbolo de una "satiresa" convertida a la soledad del alma por un ermitaño, aun cuando no precisamente traída a la adoración del santo leño, por oponerse a ello su ingénito paganismo.

> En el umbral de la locura,
> extraño símbolo, se aferra
> con las pezuñas a la tierra,
> con las pupilas a la altura.
> . . . .
> De sus impuros pies cautiva,
> se cansa en vano de llorar,

y lleva dentro una ansia viva
de tener alas y volar...

Trátase, en efecto, de una manera de misticismo sin creencia, aunque aquí la alegoría pagana no deba ser entendida en estricto sentido: la poesía de González Martínez nunca pudo ser sinceramente pagana. En pasados siglos, habría hecho su nido, como una golondrina, en el madero de la cruz; más tarde, habría llorado su misma carencia de fe, según cierta moda romántica. Pero tal actitud, para la honesta veracidad de este poeta, resultaría forzada, y así, su musa se nos muestra sin fe religiosa, pero también sin sed religiosa; y de los bajos estímulos del sentido, como la "satiresa", asciende, en su misticismo abstracto, hacia una adoración del silencio y la soledad, por influencia del *demonio interior* (¡ea! es tiempo ya de innovar la fórmula), del *Sócrates interior* que todos llevamos. Oíd, desprendidos y al acaso algunos de sus versos:

Llorar, si hay que llorar, como la fuente
escondida...
....
Se abrirá a nuestras almas el profundo secreto.
....
Yo podaba mi huerto y libaba mi vino.
....
No escuches sino el vasto silencio de tu alma.
....
Y regresó a la tienda de su paz interior.

No he citado sino finales. Casi todas las poesías vuelven, como a su centro, a esta fuente que canta apenas y refresca el aire de los senderos ocultos. El poeta, por instantes, anhela cierta misteriosa compenetración con el mundo:

Y me hundiré en el sueño inefable y profundo,
para los hombres muerto y vivo para el mundo.

Pero no creáis que su retiro es la casa del egoísta. El alma en la soledad se derrama en amor y, a veces, preservado de todo frío ascetismo por su condición de poeta, sus acentos cobran una piadosa dulzura franciscana:

Halagaban mi oído las voces de las aves,
la balada del viento, el canto del pastor.
. . . .
Y quitarás piadoso tus sandalias
para no herir las piedras del camino.

Este sentimiento se complica con los placeres del color y del paisaje:

Yo amaba solamente los crepúsculos rojos,
las nubes y los campos, la ribera y el mar.

Y, signo de energía rebosante, tiende constantemente al himno:

Cuando escuches el alma colosal del paisaje
y los ayes lanzados por el árbol herido...
. . . .
Mientras bajo la piedra que trepa a mi ventana
me envuelve la infinita claridad de la vida...

Cuando su pensamiento se vuelve a las cosas humanas, se le oye jadear entre sus hermanos:

Alas, todos pedimos alas...
¿Cuándo desclavaremos nuestros pies, nuestras manos?

En el soneto *Renovación*, se ofrece como en holocausto a la vida, aceptando todas sus experiencias, para que la disciplina lo pula y abrillante: he aquí la manera de santidad en este nuevo misticismo. Algunos sonetos recuerdan a Heredia: *Al viajero, El rastro divino, El fauno anacoreta.* Pues si queréis hallar al hombre de estudio en sus horas de meditación, también le hallaréis:

Y siento en esa hora el alma suspendida
como un jirón de bruma entre el libro y la vida.
. . . .
¡Ay, lo que yo he leído! ¡ay, lo que yo he soñado!

Por último, ni siquiera falta la nota en sordina de la poesía cotidiana y semi-humorística, en que se revelan los verdaderos poetas, los que dejan fluir belleza de sí hasta en la fácil manera de la conversación:

Esta tarde he salido al campo jovialmente...
Voy a sorber aromas, a mirar al poniente
lleno de lumbres nuevas y de nuevos matices.
....
Llevo en la mano un libro, un libro que no leo,
cogido en mis estantes al azar...

Sólo le siento un poco débil cuando ensaya imágenes paganas. No pertenece a la clase de los poetas helenistas. Está bien que sólo las toque lo indispensable y siga con sus propias visiones. Tiene fuerza para inventar figuras nuevas llenas de gracia, no necesita de reminiscencias. Dice al dolor:

Luego, como al conjuro de algún viento de olvido,
la barbilla en tu báculo, te quedarás dormido.

¿A qué no decirlo? Se parece más a los griegos por estos minúsculos detalles, ricos de observación directa, que no por la ocasional repetición de nombres antiguos.

Los senderos ocultos, ya lo habréis notado, es obra de una amplitud admirable para las cien páginas que llena. No se sabe cómo pudo sonar toda la lira en casi un segundo. Lo cual de pronto desconcierta, pero a poco halaga como un arpegio, y por arpegios es como debe cantarse la vida, para imitar su armoniosa abundancia de tonalidades. Este poeta pone música a todos los instantes de su existencia; y, sobre la escala de sus notas, los hace deslizarse hacia ese como misticismo central que los coordina. Su poesía es como su vida: hay en ella algo que yo llamaría *cartesianismo poético:* una constante referencia a las evidencias primeras del espíritu. El poeta sale al mundo, se asoma a la naturaleza, hojea los libros, saluda a los hombres, cultiva un poco su viña diariamente, y luego al punto huye, por los senderos que sólo él conoce, hacia el sagrario del silencio. Allí tienen que acabar todas las poesías, porque el alma misma enmudece. Allí llega con el tesoro de sus visiones recién robadas, corrige los valores, los pesa; y el alma asimila calladamente las nuevas emociones, y así va creciendo en perfección. Ésta es su poesía y ésta es su vida. Y añadiré con sus palabras, palabras de gran poeta:

Y en medio de esa vida, un hondo pensamiento
nimbado por el oro sutil de una sonrisa.

Tan sabia es esta vida poética que su sabiduría rebosa y fluye incesantemente en consejos. Acordaos de *Irás sobre la vida de las cosas* (la poesía central de *Silenter)*, y leed ahora *Busca en todas las cosas, Cuando sepas hallar una sonrisa, Sigue lanzando al surco, Psalle et Silae,* esta bella poesía que tanto me recuerda a Gutiérrez Nájera. ¡A Gutiérrez Nájera, es verdad! Él también gustaba de desbordarse en consejos poéticos, y llegó, por este camino, a los sobrios tonos horacianos con que acaban sus libros. González Martínez, por su parte, no va hacia Horacio; pero ya también su poesía se llena de sobriedad y fuerza, de rotundez, de calidez; ya también se va haciendo clásico a su manera. Casi todas las estrofas de su libro son bellas. Ya no se desperdicia en estériles espasmos de virtuosismo: ya sacó la antorcha. Y él lo sabe; por eso su consejo poético, claro y desnudo, no teme ya lanzarse, directo como flecha, contra las mentiras de la "retórica", y oponer —símbolo del progresivo triunfo de su poesía— a la indiferente blancura del cisne (plaga contemporánea de que son culpables los maestros Darío y Marquina) el mágico silencio del buho:

Él no tiene la gracia del cisne, mas su inquieta
pupila que se clava en la sombra, interpreta
el misterioso libro del silencio nocturno.

¡Oh vida paciente! Nadie sabe la estrella que esta nebulosa nos previene. Es verdad: ya no podemos ser místicos a la antigua manera, a la manera heroica, y ya no se apoya el misticismo en la cruz. Aquél, aun cuando no fuera el arte su principal fin, dejaba correr, desde las cumbres del éxtasis, ríos hirvientes de belleza. Pero este nuevo misticismo del alma por el alma misma, no limitado por doctrina alguna, menos exaltado que el otro, menos agudo; que no arroja al hombre de sí —antes lo mantiene en su centro— y es casi condición del humor, y se hace normal y cotidiano, puede ser también más seguro y estable: Plotino escribió que nuestra alma, tocando a las esferas de lo absoluto, retrocede como espantada y sólo puede gustarlo por intermitencias.

No hay tiempo para todo en la vida, contra lo que dice el Eclesiastés. Dejemos en el taller las cuestiones de retórica y de técnica; ellas no interesan al público; y, por su parte, los poetas estudiados conforme a ellas acaban —¡oh, insano regocijo de Taine!— por aparecer como meras combinaciones del tiempo y del espacio. Respetémosles.

México, octubre de 1911.

II

HOMENAJE FÚNEBRE DEL COLEGIO NACIONAL *

CON ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ hemos perdido a uno de los hombres más extraordinarios y a uno de los poetas más altos de nuestra América. El hombre, cuya jovialidad, cuya inalterable juventud son ya proverbiales, representa una de las realizaciones más completas del ideal mexicano, por entereza y por cortesía, por su melancolía secreta y su buen humor ostensible, acaso por su misma longevidad, que tanto se parece al genio. Ni siquiera quiso afligir a los suyos ni incomodar a sus amigos dándose aires de patriarca, ni reclamando la autoridad que por todos conceptos le correspondía. El más sencillo de los hombres, el más alto de los poetas, hay algo en él que no deja de ser misterioso, pues siendo un hombre de gratísima compañía y un compañero para todas las horas, nos aparece como fraguado y hecho en las virtudes del solitario. Y otro tanto pudiera decirse de su poesía.

La poesía de Enrique González Martínez maduró en la provincia, es decir, en la soledad, y nos llegó ya madura a México, cuando él se incorporó a la pléyade del Ateneo de la Juventud. Estábamos acostumbrados a que la palabra nueva brotara en México, gran foco de la actividad literaria. Esta vez la palabra nueva nos la trajo un poeta que había preparado lentamente, lejos del bullicio de las tertulias, sus instrumentos técnicos, y que había acertado, en su retiro, a enfrentarse bravamente consigo mismo.

* *Memoria* de El Colegio Nacional, México, 1953, págs. 167-170.

El arte llamado "modernista" alcanzaba ya la edad crítica: cumplido ya lo esencial de su campaña, se aburría en la vida de cuartel. Si antes creó, ahora repetía. Sus novedades expresivas comenzaban a volverse atavíos de cortesana vieja. El propio Rubén Darío había superado su manera "modernista", aquella en que fue realmente imitado, y se entraba ahora, grandioso y solo, en la selva de la "música discordante", donde ya nadie pudo seguirlo.

El soneto de González Martínez —que, en la simbología poética, opone con verdadera fortuna el buho al cisne, y que en modo alguno significa la menor censura a Darío para quien el cisne fue siempre más una forma hermosa que un símbolo— representa entonces, en nuestro país, y pronto más allá de nuestras fronteras, la llamada oportuna, la voz de alarma, la invitación a una poesía de sobriedad y castidad mayores, y más orientada hacia la dimensión subjetiva. No por eso olvida ninguna de las anter ores conquistas; al contrario, las aprovecha ya sin alarde, las aplica con mejor sentido de la necesidad. Bien asentada en los sentimientos eternos, la musa de González Martínez nunca necesitó, para edificar su propio templo, echar abajo ninguno de los basamentos ya establecidos. De esta poesía he dicho que representa una vuelta saludable a las evidencias poéticas.

Tal es, pues, el poeta, y tal es el hombre que perdemos. Mi hermano mayor me ha soltado ya de la mano. Poco a poco se me han ido yendo los más de aquellos que acompañaron las primeras horas de nuestra juventud, allá cuando desembocábamos en la vida con una fe en la amistad que ha sido para nosotros, a pesar de los vaivenes del tiempo, uno de nuestros más firmes sostenes. La tristeza de estas evocaciones se templa y se dora con el sentimiento de no habernos equivocado en nuestra confianza.

Ayer despedí a Antonio. Hoy me toca despedir a Enrique. Ambos se han llevado consigo algo de mi propia sustancia.*

26 de noviembre, 1953.

* Se suprimen los poemas a los ochenta años de E. G. M. ("Muchas sendas hollé, muchos caminos") y el adiós al poeta ("Dio un paso más el áspero hachero inexorable") que se leyeron al final y que constan en mi *Obra poética*, págs. 198 y 396. "Antonio" es Antonio Caso.

III

VARIA

ALOCUCIÓN
EN EL ANIVERSARIO DE LA SOCIEDAD DE ALUMNOS DE LA ESCUELA NACIONAL PREPARATORIA

Señor Ministro:
Señores:
Compañeros míos:

CUMPLE a los fines de la Sociedad cuyo aniversario celebramos esta noche vigorizar en el seno de esta Escuela el sentimiento de la unión, suscitar entusiasmos, sacudir torpores y despertar, en fin, en las inteligencias que aquí se nutren, ese movimiento, esa inquietud, ese temblor que precede a las gestaciones todas; que comienza, en los seres, por ayuntar los sexos; acaba por resolverse en la alta producción intelectual, y no es sino remedo del eterno movimiento, de la eterna inquietud, del temblor eterno con que los gérmenes infinitos, calentados en la entraña laboriosa de la tierra, se hinchan primero, fecundizados, y rompen a poco el suelo, irguiendo al aire tallos que acaban en estallido de flores y de frutos.

Pero toda gestación se previene con lentitud; y esta Sociedad —fruto inmaturo de unos cuantos amartelados del ideal— también tuvo lenta elaboración, y trabajó en silencio durante todo un año largo, hasta no llegar a una organización definitiva, para ofrecerse luego a la juventud preparatoriana como un cuerpo central, como un núcleo, como un alma de esta comunidad estudiantil; que a eso llegará, sin duda, con tal que acudan a ella todos los que veneren la empresa con que ilustra su estandarte, con que blasona sus armas: CRITERIO Y CARÁCTER, lema que es promisión de triunfo al igual del *In Hoc Signo* que un Emperador de la Roma decadente escribió junto a la cruz de los primeros cristianos. Y yo que vengo a hablaros —compañeros míos— en nombre de esa Sociedad, no me propongo mas que predicar unión y entusiasmo, porque sé que respondo así a la encomienda que traigo ante vosotros.

Las juventudes congregadas tienen movimientos que recuerdan tropeles de garañones ágiles, y tienen la gritería de los pájaros salvajes que habitan cumbres. Mas cuando en aulas y cátedras se guarecen, se aminora el espontáneo vigor, aunque se exalta el vigor consciente; disminuye la vida actual, para trocarse en poder latente de vida futura. Las energías que se gastan tiernas, da lástima ver cómo se malogran y cómo no producen sino acción efímera. Las que se guardan a sazón, da gusto ver cuán vivideros efectos producen y qué de gratos regocijos cuando, en la hora senil, se hacen recuerdos y se valoran vidas.

Así lo sabemos nosotros que, con desdén de menores cuidados, a la vez que con odio por esa abstinencia inútil y adusta que también marchita, convertimos la mirada en pos de la divisa que Goethe se impuso al entrar en la vida de la inteligencia. No el Goethe apócrifo, doctrinador del suicidio, sino el tranquilo, el sereno y noble Goethe, cuyas memorias debieran ser breviario de toda juventud que estudia y seguro guía en ciertos trances. Dijo el magnánimo pensador: el objeto de la vida es la propia cultura. Alta satisfacción —la más intelectual de todas— es, sin disputa, la de justipreciar a diario el nuevo caudal adquirido; y no hay doctrina que iguale a esa doctrina en eficacia; ni moral que iguale a esa moral, en sano y abundoso provecho; ni anhelo más elevado que el anhelo de ser cada día más sabio y más bueno, y que, no satisfecho con la tarea de toda una existencia fecunda, se lamenta en el postrer instante de no haber alcanzado todavía mayor perfeccionamiento, y sublevándose contra la sombra que nubla ya los turbados ojos, se endereza en el mortuorio lecho, cual si reviviera para hacer revelaciones misteriosas —llave de todo natural secreto— y grita delirante y estremecido, como el pensador alemán: "¡Luz, más Luz!"

La Escuela es lo mejor que tenemos —compañeros míos— y sólo en ella se logra vivir con la pura inteligencia, aparte de obligaciones mezquinas; aparte del diario bullicio que desorienta y aturde; aparte de la muchedumbre que trota por las calles como arrastrada por irresistible tumulto; aparte, aparte de todo lo que no sea labor del intelecto. Que

nunca los verdes ojos de Atenea gustaron de apacentarse sino en esos horizontes limpios que se miran desde las cumbres, arriba de las ciudades, en el aire puro del cielo, hacia el camino del sol, rumbo a los astros inmortales.

Tras de la Escuela viene la vida. Pero la vida es torbellino y va modelando a golpes. Uno a uno —cuentan los viejos— se van apagando los anhelos abstractos como otras tantas luminarias. En el templo del espíritu ruedan las estatuas ocultando en el polvo su mutilación; las cariátides abandonan los plintos; se derrumban con estrépito los frontones; se hunden los techos, y bajo el promontorio que ostentara el antiguo templo —como en los versos del poeta americano que cantó en el habla de Rolando—, el mar da tumbos, y a la media noche, llora por sus sirenas, vírgenes marinas que portan cabelleras de agua.

¿Y qué? Los ideales han de mantenerse por su propio prestigio y hemos de alimentarlos sin objeto material preconcebido. Mañana se nos irán muriendo; acaso desaparezcan todos, acaso llegue tiempo en que escrutemos, con perezosa mirada, entre negruras irresolubles. ¿Y qué? Para entonces ya habremos vivido; ya los benditos ideales habrán llenado su misión de acompañarnos y nos habrán dado nuevos impulsos día por día. Sin ideales no viviera la humanidad, porque son el secreto de toda humana energía, la causa de todo empuje, la razón de toda lucha. Hace falta un ideal. Porfíen los escépticos en demostrarnos cuán erróneas fueron siempre las causas que han empujado a los hombres y a los pueblos. La humanidad necesita vivir, y pues necesita vivir, hace falta un ideal.

Por él, Alighieri recorre los nueve círculos del Infierno para acudir al llamamiento de Beatriz —a quien amó en silencio—; y por él Santa Teresa —alma de vivo fuego— quema su espíritu como lámpara votiva frente al inmóvil Crucifijo; por él, arranca su corazón del generoso pecho el Mártir de Nazareth, y lo exprime sobre los hombres como hisopo de agua bendita; por él, roba el fuego divino un Titán rebelde, y clavado en arisca roca del Tártaro, se empina, amenazante, para predecir al Zeus tirano que la Tierra parirá hijos que le arranquen el celeste trono. ¡Ideal amoroso, ideal

de religión, ideal de caridad y de perdón, ideal de rebeldía y de afanes de libertad! Amante reclamo, oración devota, sacrificio piadoso, rayo de coraje y reivindicación: vosotros sois la razón de ser de la humanidad; vosotros contaréis tantos siglos cuantos la humanidad alcance, y cuando el Universo, fatigado de existir, desaparezca en la aniquilación absoluta que petrifique vidas y extinga soles, entonces, entonces moriréis, oh ideales. Estáis todos en aptitud de elegir la fuente de felicidad que os plazca; pero convenceos de una vez de que la felicidad está dentro de vosotros. Trabajadla vosotros mismos. Tened un ideal, tened una aspiración, y si los vais satisfaciendo durante toda vuestra vida, ya habréis hallado la razón de vivir.

Por eso, ante la negación escéptica de los enemigos de la vida, responde el ideal panteísta: a la vida hay que amarla porque es la vida; no creamos en su maldad. Ella, eternamente fecunda —como la Deméter pagana—, se engendra y reproduce en sí misma, goza de su propia carne, se ama y se deleita a solas, es universal, es vigorosa; y si para ningún fin existiéramos, según lo pretenden algunos filósofos, y no por cierto los menos profundos, valdría la pena de vivir así fuere sólo para admirar la vida. ¡La Vida! ¡Robusta matrona de amplias y maternales caderas y cuyos turgentes senos manan ríos de leche cándida y vivificante; cuyos brazos blancos —como los de Hera— ofrecen un eterno abrazo de amor; cuya boca oculta una caricia que sabe a miel —como la de Sulamita— y que surgiendo de la viril sangre de Urano —como la Afrodita griega— y en apoteosis que le forman las manadas de Tritones que llegan soplando sus caracoles marinos, sonríe fácil, y brinda con amorosa abnegación el secreto de su virginidad perennemente renovada!

La Escuela os da los medios de cultivar la inteligencia y de buscar en ésta una fuente de felicidad perdurable. Pero sed equitativos y haced que se acompañe el desarrollo de vuestro espíritu con el de vuestro cuerpo. Los antiguos helenos —que sabían cosas tales que, al decir de Taine, los más notables progresos de nuestros días no son sino prolongaciones de las líneas que trazó la cultura helénica—, seducidos por la armonía de la naturaleza, querían "un alma sana

en un cuerpo sano", aunque no fueran ellos quienes formularon esta máxima tan conocida. Así Platón, cuando, en uno de sus diálogos, presenta a Sócrates paseando bajo los platanares, junto a la margen del Iliso, y discutiendo sobre el amor y la belleza, pone en boca del maestro estas palabras: "¡Oh Pan, y vosotras todas, divinidades de estas ondas! Dadme la belleza interior del espíritu, y haced que mi exterior responda a esa belleza espiritual."

Y semejantes conceptos, vertidos de generación en generación, e intactos a través de los siglos en que la humanidad, enloquecida por furores de misticismo y a la manera de un solitario cristiano, mortificaba su carne con ayunos y azotaba su enteco dorso con el cilicio, hacen todavía exclamar a Ruskin: "No hay alma que pueda ser perfecta en un cuerpo imperfecto; no hay cuerpo que pueda ser perfecto sin un alma perfecta. Toda buena acción y toda idea sana ponen el sello de su belleza en la persona y en el rostro. Toda acción mala y descompuesta imprime un sello de contorsión."

Estas palabras os las doy como credo. Expresan una verdad que todos hemos admitido íntimamente. Con razón decía D. Alfonso el Sabio: "Home de mala catadura non puede facer buenos fechos." Igual cosa afirma el proloquio latino: "A mala cara, malos hechos." La imaginación humana también lo enseña: Cristo, el hijo de Dios, es blanco; Satán, es negro. Aquél, en su mística belleza, esbelto y noble, la frente amplia, suelto el cabello, los ojos intensos y dulces, las manos afiladas, el ademán reposado, respira bondad. Éste, por todo su cuerpo deforme, por sus ojos inquietos, por su cornazón retorcida, por su cola de simio, por sus movimientos elásticos de felino, respira maldad, respira malicia. Antes de que éste hable, ya se sabe que va a hablar de tentación y de pecado. Antes de que aquél abra los melifluos labios, se espera, se adivina que va a decir las evangélicas palabras de Caridad y Perdón.

El equilibrio entre lo material y lo espiritual se impone como ley de la naturaleza, porque se trata nada menos que de una contraposición de fuerzas: la materia quisiera todo para sí y de grado suprimiría al espíritu, y el espíritu asimismo quisiera absorberlo todo. ¿Habéis meditado alguna

vez en la contraposición de fuerzas que hay en todo fenómeno? Me imagino que la naturaleza fuera un vasto y prodigioso edificio, donde cada piedra se mantuviera en su lugar por virtud de la ley mecánica del equilibrio que opone, a cada peso, igual e invertida resistencia. Así los mundos luchan a perpetuidad entre una fuerza que los atrae a un centro y otra que quisiera arrojarlos tangencialmente. Así la arrugada costra terrestre como que ahoga las expansiones del fuego interior. Así el hielo de entrambos polos se contrapone al enervante calor ecuatorial. Así la palpitante vida de los seres halla su límite en la muerte. Así, en el humano espíritu, hay diario y reñido bregar entre la pasión y la prudencia. Y por eso, en la epopeya inmortal, cuando Aquiles el de los pies ligeros echa mano a la espada para castigar a Agamemnón, Atenea, diosa de sabiduría, baja del cielo y sofrena al iracundo hijo de Tetis por las guerreras y blondas crines.

Alumnos de la Preparatoria: integrad vuestra educación. Yo que vivo con vosotros y que soy de los vuestros, quisiera veros enamorados de vuestra Escuela, anhelantes de alta cultura y laborando vuestra propia dicha, en espera de una vida de provechoso estudio, mejor que de inmediato éxito comercial. Pero al mismo tiempo quisiera hallaros siempre risueños. Que no os agobie el enano que cabalgaba sobre los hombros de Zaratustra, que no llevéis como fardo lo que llamó Nietzsche *espíritu de pesadez.*

Historias llenas de travesura, anécdotas rebosantes de gracejo y donaire, que conservamos ávidamente como preciosa herencia, nos hacen saber que en otras épocas había unos estudiantes alegres y bullangueros, que no por dedicados a tareas muy hondas desdeñaban llevar siempre la risa entre los labios y dizque a mucha honra tenían el ser considerados como gárrulos y alborotadores. Y en verdad os digo que a las nuevas generaciones de estudiantes poco nos queda de esa risa, porque se nos va olvidando reír. Y yo, con perdón de las personas graves que quisieran reducir la conducta a fórmulas algebraicas, creo que la juventud necesita reír. Ello es necesidad higiénica.

Alumnos de la Preparatoria: nunca seáis adustos. Antes bien sed risueños, sed audaces, sed libres, y sobre todo, no seáis *bohemios*. Ya sé, ya sé que esta idea lanzada así, intempestivamente, me ha valido la desaprobación de algunos que hasta hace un instante me aprobaban. Pero yo he de apoyar mis convicciones, pese a los sentimentalismos seudo-románticos y pese a los que pretenden barnizar de poesía la tosca madera del abandono, de la ociosidad y del vicio.

¡Y basta de prédica! Que sólo he querido interpretar los principios en que se funda el criterio de la Sociedad de Alumnos, a la cual represento para honra mía muy grande.

Y quise también decir mi amor a la Escuela, y más que eso, mi amor a la vida. El mismo amor que cascabelea en el ruido de las pesuñas de Pan cuando van quebrando la hojarasca; el mismo que suena en las carcajadas de Anacreonte, remedando gorgoritos de vino, rumor de tazones de plata y canciones de fiestas báquicas; el mismo que fluye de los consejos de Horacio como un aroma penetrante de frutos melíferos y sazonados; el mismo que suspiraba la avena rural bajo el haya de los idilios clásicos. ¡El amor a la vida! El sagrado amor que cantaban los efebos antiguos coronados de laurel y de mirto; el amor que debe guiarte —¡oh juventud que me oyes!— para que te regocijes de vivir en la tierra, mientras vivas, y cuando mueras, no te inquiete el retorno a su seno maternal, donde perpetuamente los gérmenes son absorbidos y regenerados, y sobre el cual se desarrolla la multiforme existencia de los seres que, a través del tiempo y del espacio, cantan con toda voz y recitan con todo labio el himno de la vida perenne y de la resurrección infinita.*

México, febrero de 1907.

* Esta página remotísima se recoge a título de curiosidad; punto de arranque de mi prosa.—1955.

JULIO RUELAS, SUBJETIVO

PUEDE el dibujo, según su tendencia, interpretar las formas tangibles o sugerir los fenómenos del espíritu. Claro que en este como en cualquier otro arte el temperamento es inseparable de la obra, y ella resulta manifestación temperamental: el objeto interpretado presupone al intérprete, y toda imagen se tamiza a través del ojo. La obra artística, pues, denuncia al artista, y de grado o por fuerza ha de mostrarnos éste la riqueza de su espíritu, por mucho que la escatime, avaro, o por mucho que la disfrace, temeroso. La mera reproducción del objeto, con tal de no ser reproducción mecánica, sino reproducción en que una personalidad se revela, ya por el procedimiento técnico, ya por la afición a arrojar sobre el asunto pictórico luz de alegría, semiluz de ensueño, o bien sombra trágica —cosas todas que contribuyen a adornar el mundo con los atavíos de la mente—; la mera reproducción del objeto, en cuanto llena la condición citada, bastará a acusar, si bien con vaguedad inefable, la orientación de las sordas potencias psíquicas.

Mas hay patente diferencia entre revelar así el temperamento, por medio de la reproducción del objeto, y atacar de lleno el recinto de nuestro yo. Y vale advertir aquí que, en lo primero, el artista se descubre consciente o inconscientemente, al paso que en lo segundo —es decir, cuando el artista no se aplica principalmente a retratar formas, sino que las retrata para combinarlas y sugerir una emoción; cuando las formas no son para él la finalidad de su obra, sino el medio, el elemento que lo conduce a una sugestión inmaterial; cuando en vez de dibujar el rostro de un vicioso, dibuje, como Félicien Rops, "el vicio supremo"—, el artista se descubrirá siempre a sabiendas, ya que tal ha sido precisamente su empeño.

Quieren los ignaros que el dibujo se limite a la reproducción del mundo externo, y sólo soportan la tendencia subjetiva cuando ella se manifiesta en las representaciones,

harto mezquinas e indirectas por otra parte, con que los tipógrafos llenan el sobrante de las páginas: liras entretejidas con lauros, esferas astronómicas que descansan en libros abiertos, y sauces que lloran sus hilos de verdura sobre las piedras funerarias. Representaciones mezquinas e indirectas que sí podrán substituir al dibujo subjetivo, pero en la misma proporción en que un signo alfabético, de uso convencional, puede substituir, en estudios psicológicos, a la definición de un estado anímico. Porque el dibujo subjetivo no se ha de fundar en convencionalismos, y porque requiere una escena o un individuo, y no un atributo aislado; algo afectivo, y no algo intelectual.

La intensidad subjetiva se amengua con el empleo de figuras convencionales y crece con la falta de ellas. Ellas abajan la altitud del concepto, matan de una vez el símbolo y transforman el arte en un lenguaje de jeroglifos. (¿Qué valdría ya cualquier catafalco adornado con la cruz cristiana, la guadaña, el reloj de arena —todo convencional—, en parangón con el *Monumento a los muertos*, de Bartholomé, donde no hay un solo detalle inspirado en un convencionalismo de la Muerte y del Tiempo? ¿Ni qué cualquier actitud convencional de ruego, junto a la estatua acéfala de Auguste Rodin? Pues menos intención tendría un dibujo de los instrumentos de tortura que la convulsión dolorosa de un "atormentado" del *Spagnoletto;* menos la presencia de un misal o de una hostia santa, que el espasmo de un ferviente que se desmaya por el suelo con una plegaria en el corazón.) El dibujo subjetivo no puede ser convencional.

Y este dibujo, que hace plástica de lo intangible, no tiene más que recurrir a procedimientos atrevidos, a audacias inusitadas —escándalo y desconcierto del vulgo—, fundiendo, como en nuevo crisol de mundos, las formas de las cosas y de los seres; arrancando a aquéllas su secreto de meditación y de símbolo por el empleo de líneas bruscas, y a éstos su dinámica vital por la acentuación, a veces monstruosa, de movimientos y actitudes. Y sucede con frecuencia, en tales dibujos, por transmutación prestigiosa, que los seres se tornen meros detalles decorativos, mientras que las cosas parece

como que viven y quiebran sus imperturbables contornos en un extraño gesto de autonomía y voluntad.

Observad en estos cuadros la vida latente que hay en las cosas; observad también cómo las figuras de los seres, que a menudo resucitan al monstruo mítico o evocan al héroe de leyenda, se denuncian habitantes del espíritu a causa de un vigor técnico, que no sólo representa la actitud, pero también el esfuerzo de la actitud; a causa de cierta emoción inquietante que os producen, muy diferente de la emoción puramente estética; a causa de un simbolismo no preparado con personajes y asuntos convencionales, sino con la composición eficaz y experta; a causa de cierta exaltación de gestos, que viene a ser una caricatura hacia lo trágico —no hacia lo ridículo—, como el alto coturno de los actores antiguos que acrece la talla y con ello da majestad. Allí los rostros humanos tienen la elocuencia de una amenaza, y tras de sus pupilas, igual que tras las pupilas reales, hay una alma oculta que espía.

Por condensar tales tendencias en sus dibujos y sus aguafuertes, por haber dejado una obra de irrealidad material y porque en esa obra domina la tendencia a sugerir emociones, es Julio Ruelas un subjetivo, y un subjetivo intenso.

Y no que haya escapado en absoluto al morbo del convencionalismo: él, a menudo, hace gesticular un esqueleto ante el asombro de las otras figuras de una aguafuerte. Pero en tales casos no da la sugestión por el detalle convencional; no sugiere pánico por el esqueleto, sino por la expresión de los rostros que lo contemplan; o, al menos, no con el esqueleto en sí: con el ademán del esqueleto. Y logra, a veces, sorprendiendo la influencia extraña de la luz sobre su natural sensible, expresar el pánico hasta por la distribución atinada de claridades y sombras. Lo cual no impide que se aminore el efecto emocional del dibujo, porque nunca igualan esas escenas —en las que por fuerza ha de emplear el signo jeroglífico "esqueleto" para representar la idea "muerte"— a las otras en que los hombres desnudos se derrumban sobre campos de espinas, con testas desgreñadas, con angustia en los ojos, con un estremecimiento que se adivina cuajado en las carnes y como latente; o a las otras que expresan

el martirio de la obsesión, la idea fija y enloquecedora, y la tortura de la conciencia que a sabiendas se abruma entre pecados mortales.

Quien advierta el tratamiento sencillo que Julio Ruelas da a los contornos harto admirado se quedará de la intención de sus dibujos. Él, según el justo sentir de un crítico joven, no desequilibra proporciones, no alarga figuras como el Greco. Tampoco desvanece el cuerpo en la oscuridad absoluta, para que el rostro, blanco e impávido, brille como un astro enorme ("efecto Carrière"). Y hasta cuando imagina monstruos, su sentido de las dimensiones, que parece molde de creador, lo guía seguro, y los monstruos resultan, aunque absurdos por el hibridismo, mágicamente perfectos en la proporción.

Las cosas que la naturaleza crea sola son nuestro modelo de proporción, y apenas la obra humana, modificando o bien imitando, desfigura las líneas, como en la escultura, como en la arquitectura; y en fuerza de desfigurarlas, el hombre va creando nuevos patrones, hasta que critica a la naturaleza y señala defectos al paisaje silvestre. "La Naturaleza humana, tal como su Creador la hizo y la conserva, en tanto que se siguen sus leyes, es completamente armoniosa", dice Ruskin. Y bien: el arte, para ser subjetivo, no necesita romper con las proporciones naturales. Toda figura tiene intención para un ojo educado, sea ser o sea cosa; y toda figura natural, por el hecho mismo de serlo, es un conjunto proporcionado y no carente de intención. Las cabezas de los antiguos mármoles, que son modelo de proporción, tienen expresiones clarísimas: sugieren tristeza o deleite, tortura violenta o placidez del ánima quieto —por mucho que los catedráticos de nuestras aulas no nos lo enseñen así. Y Julio Ruelas comprendió que la virtud subjetiva de sus aguafuertes no requería contornos desproporcionados y, para lograrla, le bastó su composición, que es su ejecutoria más grande.

La obsesión, la muerte, el martirio, la lujuria dolorosa: todos los temores del pecado que han ido paulatinamente emponzoñando el espíritu del Cristianismo, plácido antes; todas las exaltaciones del pensamiento contemporáneo, a través

de las cuales caminamos a una era de nuevo delirio, asfixiados ya por varios siglos de razón; y por sobre todo ello, y asombrándolo de pavorosa manera, las dos alas negras del terror, que acoge maternalmente y amamanta —como el Diablo en la *Tentación de San Antonio*, de Flaubert— a los Siete Pecados Capitales; el misticismo sensual, el placer en el dolor, el miedo a la muerte, y la fantasía de los cuentos de íncubos y súcubos malignos, y el ambiente de las leyendas grotescas y de las satánicas, fundidos como otros tantos licores mágicos, cantan lúgubremente en el espíritu de Ruelas e informan sus inspiraciones de artista. Y a todas las influye el terror. Y aunque Satán no está presente en las escenas de los cuadros, de lejos obra su química infernal; y las escenas están "poseídas", y hay pánico en las miradas, y hasta las piedras cobran aspecto inteligente, y los troncos, al modo de los pechos, respiran; y mientras aúllan los canes, enflaquecidos de pavor, derrama la luna su infujo enigmático, se dibujan por el cielo horóscopos saturnales, y la propia cruz, también como al Santo de la Tebaida, nos aparece proyectando, repentinamente, sobre el suelo, la sombra de dos cuernos enormes.

Julio Ruelas es un torturado. Es satánico, como Baudelaire, y es, como él, aunque en menor intensidad, cristiano negativo. Es lascivo, porque la lascivia es pecado; que si no, sería un amante. No sabe, como el amante, del goce de la fecundidad: su amor es doloroso y estéril; sus sátiros y sus faunos nada tienen de la fuerza primitiva, son meros recursos de ornamentación. Lo que menos hay en Ruelas es espíritu clásico y temperamento de amante. Julio Ruelas es un torturado y pudo haber dicho, al igual de la Ellida ibseniana —la Dama del Mar—, "*horrible* es lo que juntamente *espanta y atrae*".*

1908.

* *Revista Moderna,* México, septiembre de 1908.

UNA AVENTURA DE ULISES

Con rumbo a Ítaca, la nave de los feacios entró en el mar. La doble hilera de remos se movía armoniosamente a compás de un canto marino. Ulises, paciente y sutil, tendido a la popa del barco, rumiaba recuerdos y esperanzas: el fragor y el brillo de los ilustres combates; las aventuras del mar, las aventuras de las tierra; los espantos y las fatigas; las naves y los amigos perdidos; el odre de los vientos; los bueyes de Helios; la diosa Calipso y su triste amor; Circe, diosa terrible y elocuente, con sus encantos funestos y sus ojos mágicos; Nausícaa, de los brazos cándidos, semejante a la palmera del Templo (¡oh, tres veces fortunados sus padres, tres veces sus hermanos!), y el magnánimo Alcínoo, semejante a un dios, con su noble cetro y su noble rostro. Y luego, en la fantasía, la casa próspera con el signo de paz; y el padre Laertes, renombrado por su limpia vejez; y el hijo Telémaco, promesas de la paterna senectud; y, sobre un peñón de la costa anhelada, Penélope, la esposa firme, con los ojos fijos sobre la mar divina. "Y un suave sueño pesó en sus pupilas, invencible, plácido, semejante a la muerte." *

..."Pero el divino Ulises despertó sobre la costa patria y no pudo ya conocerla tras ausencia tan larga... Así, pues, todo le parecía cambiado: los caminos y los puertos, las altas rocas y los árboles florecientes. Y levantóse a mirar de pie la tierra natal. Y lloró, golpeando sus muslos con las manos, y dijo con gemido: —¡Ay me! ¿en qué tierra de hombre vine a caer?"

Aquello era Ítaca, cuentan las rapsodias de la *Odisea*. Y así lo quisieron creer los griegos, incapaces de acusar de engaño a la hija terrible de Zeus, sabia protectora del héroe.

Pero ello es que, mientras los feacios remaban con rumbo cierto, llevando a Ulises tendido a la popa del barco, en

* Párrafo casi literalmente trasladado a la "Lucha de Patronos" (*El plano oblicuo*, Madrid, 1920, pp. 88-89).

el Olimpo, "donde está, según se dice, el sólido recinto de los dioses, donde no soplan los vientos, ni humedecen las lluvias, ni enfrían las nieves, pero vuela sin nubes la serenidad, y donde todo lo envuelve un esplendor luminoso, en que los dioses se regocijan sin cesar", Posidón, señor del tridente y del mar sonoro, abrazaba, como suplicante humilde, las rodillas de Zeus y, acariciándole la barba, le pedía que no librase tan presto a Ulises de su furia espumosa y no le permitiese llegar tan presto a la anhelada costa de Ítaca.

Y Zeus, amo de las nubes, como hubiese despertado aquel día en vena de burla para inmortales y mortales, le respondió así:

—¿Qué palabra escapó de tus labios? ¿Qué pedirás tú que no sea cumplido por mi voluntad? Oh hermano muy venerado y querido entre todos los olímpicos: te concedo retardar un día más el arribo del paciente y sutil Laertíada; pero cuida de no hacer zozobrar su barco ni hacer daño a los remeros que lo conducen, y a él mismo no lo orilles a tanto que pierda todos los alientos, pues no es su destino morir aún. En tanto que tú obres según te plazca y más satisfaga tu rencor, yo cuidaré de distraer a Atenea, pues tengo para ella un presente que la hará olvidar a Ulises y a todos los mortales.

Habiendo hablado así, Zeus sacudió la cabellera perfumada, y todos los dioses se aprestaron al festín. Y entre ellos vino Atenea, hija del padre poderoso.

Zeus, entonces, sin cuidarse de Hera, que espiaba celosamente su rostro, ordenó que trajesen, en jaula de oro, un enorme buho —presente de las Musas del Pindo, y al que ellas mismas habían cogido con las cintas de su peinado—, porque era su designio obsequiar con él a Atenea.

La cual, apenas lo vio, como no tuviese noticia de que tales aves existiesen (aún no había en Atenas lechuzas), "—¡Oh padre poderoso! —dijo—, tú el que agitas las nubes y llevas el cetro de rayos, ¿querrías, en tu bondad, obsequiarme, a mí que soy tu hija dilecta, no nacida de mujer ni de diosa, sino de tu cerviz fecunda, esa ave silenciosa? Su plumaje es suave. Sus sombríos ojos revelan su sabiduría."

Y Zeus contestó:

—¿Qué palabra escapó de tus labios, hija mía? ¿Qué deseo manifestarás que no cumpla mi voluntad al punto? Por tu casco brillante, tu pesada lanza y la espantable Égida que sueles manejar en mi nombre, por la sabiduría que revelan tus ojos claros, toma para ti esa ave silenciosa a que los mortales llaman buho. A menos que Hera, la más hermosa de las inmortales, tenga otro deseo, pues entonces haremos lo que ella disponga.

Esto dijo el Padre poderoso, para contentar el corazón de Hera la Ojos de Buey, siempre celosa e inquieta. Pero la diosa, a quien el néctar empezaba ya a regocijar, sólo respondió a Zeus con una mirada de amor.

En el mismo instante, los campos de la tierra se llenaron con abundantes frutos, se ayuntaron las bestias, y todos los mortales se estremecieron de dicha. Un hálito de amor pareció cundir por todas partes.

Los dioses, en tanto, embriagados de néctar, se dispersaron por el amplio Urano, "y el hijo de Cronos tomó entre sus brazos a la Esposa. Y, bajo ellos, la Tierra divina parió nueva yerba: loto brillante y azafrán, jacinto espeso y blando... Y durmieron, y una nube dorada los envolvió, que soltaba fulgurante rocío".

A solas con el buho, Atenea, olvidada de los mortales, se le quedó mirando a los ojos como fascinada. El buho la miraba a su vez. Los ojos oscuros y los ojos claros parecían cambiarse efluvios.

Aquel día, la nave de los feacios perdió el rumbo, según era la voluntad de Posidón, señor del rumoroso mar, y Ulises despertó de su sueño, abandonado sobre playa extranjera y no sobre la costa patria, como se dice en los cantos de la *Odisea.* Los griegos nunca quisieron creerlo así, respetuosos para con la hija terrible de Zeus, sabia protectora del héroe; los griegos nunca quisieron admitir que Atenea pudiese ser víctima de un engaño, como tampoco Apolo. (Pues Apolo y Atenea son los verdaderos dioses de Grecia.)

—¡Ay me! ¿En qué tierra de hombres vine a caer?

En tierra apartada y agreste, donde no se sembraba aún

la semilla de los hombres, ni Deucalión y Pirra habían lanzado hacia atrás las piedras paternales. En tierra apartada y agreste.

Ulises gemía de verse solo, pero el dolor no le impidió sufrir hambre y sed; y he aquí que las rocas, a su paso, abrieron el seno y soltaron la oculta fuente, mientras los árboles doblaban a su paso las ramas agobiadas de frutos. La tierra fue propicia al héroe.

Admirando Ulises la magnanimidad del suelo, casi ni pensaba en su infortunio, aunque invocaba, en el silencio de su corazón, a la diosa Atenea, reprochándole su abandono.

Por fin, fatigado, buscó la sombra de un árbol, el cual pareció generosamente espesar sus ramas. Recostóse Ulises y soñó que aves extrañas venían, en bandadas, trayendo en el pico hojas y briznas con que formarle un lecho. Y creyó sentirse conducido hacia el lecho en brazos de un centauro nervioso. Despertó y abrió los ojos: aún pudo sorprender por el cielo una fuga de aves, y oír, por lo oscuro del bosque, un galope sonoro: estaba acostado sobre un lecho de hojas.

Anochecía. El viento marino traía hacia la costa su húmedo olor. Ulises sintió frío y al punto una lluvia de calientes plumas cayó sobre él, cubriendo su cuerpo, en tanto que se oía en el aire un maravilloso sacudimiento de alas. La tierra fue propicia al héroe.

No escapaba a Ulises el abandono de Atenea, pero tampoco la espontánea generosidad de aquel suelo agreste. A un buen heleno siempre le complace y conmueve la hospitalidad. Desdeñado por la diosa, no olvidó Ulises su deuda con aquel suelo hospitalario, y buscando cómo corresponder a tal acogimiento, se entregó a meditar.

—¿A qué dios —se decía—, a qué dios acudiré en demanda de una merced para este suelo, si Atenea no me oye y yo nada puedo por mí? A Zeus, con todo su poder, lo juzgo demasiado ruidoso para mi dios favorito. Por otra parte, sus aventuras de amor lo hacen aparecer como torpe y poco fino de espíritu. Sorprender a su ilustre Esposa en forma de cuco, a Antíope en forma de sátiro, a Europa en forma de toro, a Leda en la apariencia de un cisne, a Perséfone en la

de una serpiente, será muy ingenioso, y hasta muy poético a veces, pero no ennoblece mucho a un dios, antes lo presenta más complacido en regocijos de bestia que en nobles placeres humanos. ¿Qué más? Hasta en lluvia de oro se ha convertido para poseer a Dánae, con el insensible amor de las cosas inanimadas. De todas sus aventuras, solamente admiro aquella en que, tornándose fuego, poseyó a Egina, pues es de creer que, en asuntos de amor, vale más ser lengua de fuego que ser mortal. Zeus tampoco revela un gusto discreto en la elección de sus amantes y de sus amigos: Ganimedes era un niño insulso que, mientras Zeus le ofrecía llevarlo al Olimpo, lloraba por volver al lado de su padre, y de tan tierna edad, que aún no era posible saber si se inclinaría por las cosas honestas o por las malas. Y esta elección de Zeus no habla, ciertamente, en bien de su virtud. Europa, más que sabia, debió de haber sido ruda y necia, para así dejarse enamorar con mugidos; Dánae fue, sin duda, una de tantas que dejan abrir su arca a quien trae riquezas que guardar; el amor de Antíope con un semicapro, no enaltece, por cierto, su continencia amorosa. Y la monstruosidad de los hijos que Zeus engendró en las mujeres son testimonio vivo de su torpe amor; pues ni la propia Helena, por quien he sufrido tanto, posee tanta belleza como se dice a menudo. "Yo la vi; es, en verdad, muy blanca, pero tiene un largo cuello por el cual se adivina luego que es hija de un cisne." Y por último, ¿qué sabemos los hombres si Zeus no habrá dado celos a su ilustre Esposa, según es la insaciabilidad de sus apetitos, con las bestias montaraces o con las domésticas, transformándose en una de ellas?

"¿Me encomendaré, pues, a Hera? No, que puede ocurrirle hacerme algún día partícipe de sus celosas venganzas. Me disgustan, además, su poco tacto de esposa y sus modales propios de bárbaros. ¿Y Afrodita? ¡Vaya lejos con su insoportable dulzura, impropia de corazón viril! Ella me haría cambiar mis carros y mis armas por el lecho ocioso, o como al bello Alejandro, me daría, cuando me fuere preciso ir a los combates, la apariencia de un niño recién salido del gineceo, a quien una mujer, y ni siquiera un pedagogo, llevase a pasear vestido con arreos de guerra. ¿Y Hefesto, su espo-

so? Tiene un gran defecto, cojea de una pierna, y el propio Zeus su padre se burla de tamaña fealdad. No me placen los dioses deformes, manchados con humo de fragua y sudorosos como esclavos en la tarea. Ares, en verdad, tiene oficios tan limitados que no se le podría invocar en todos los casos. En cuanto a Posidón, demasiado sé que no tengo para qué invocarlo: ese dios y yo nunca podremos ser amigos; hay desavenencias profundas entre nosotros. Artemis, como no sea para andar de cacería, es demasiado indiferente. Esta virgen de terribles pudores, esta virgen con más de cincuenta hijos, sólo entiende de azuzar su jauría, lanzar sus flechas, tomar baños de placer con sus ninfas ligeras. Apolo es, por cierto, un hermoso dios, posee una vistosa crin rubia y canta con voz purísima a compás de la lira; pero, siempre dado a concertar coros de Musas y a medir versos, desconoce el espíritu de los hombres y sus acciones misteriosas, y además, como músico, no me inspira mucha confianza. ¿Y Hermes?... ¡Oh Hermes sutil! Acórreme tú en este abandono de Atenea, tú a quien invoco por sobre todos los Olímpicos, tú que un día reinarás solo en el amplio Urano, según es tu incomparable poder, oh Hermes sutil a quien anhelo imitar en todo; y mira que sólo acudo a ti para que pagues en mi nombre a este suelo cuanto merece la hospitalidad con que me ha recibido."

Hermes, dios ambicioso, se sintió conmovido por tan extraña plegaria y, sin aparecer a Ulises, lo hizo comprender, como en una inspiración, que accedería a cuanto pidiese.

—Hermes —continuaba Ulises, recostado en su hojoso lecho y sin poder disfrutar del dulce sueño a causa del ruido del mar—, Hermes, este suelo no ha brotado hombres aún, y es sabido que los hombres son el mejor don de la tierra. Ordena para este suelo una generación robusta, y créala con tus manos divinas...

Ulises, a pesar del mar que gritaba salvajemente empeñado en acobardar el fuerte corazón del héroe, y como reprochando a la tierra su magnanimidad; Ulises, el paciente y sutil, por fuerza empezaba ya a adormecerse, pues sólo a una mente debilitada por la embriaguez o por el sueño podía ocurrir tan extraña súplica: Hermes no sabía hacer hombres,

no sabía poblar ciudades, y nunca condujo hacia la tierra a los que nacen, sino hacia el Hades a los espectros de los que perecen. Pero Hermes, dios ambicioso, había oído de boca de Ulises: "Tú reinarás un día en el amplio Urano", y quiso acceder a la petición.

A poco, Ulises, somnoliento, se fue olvidando de todo. Un canto de sirena, agudo y distinto, llegó, rebotando sobre las olas, hasta los oídos del héroe; pero éste ya no lo sintió, o ya se había acostumbrado a no hacer caso de las sirenas. Riéndose para sí de las artes de Posidón, a quien desde luego culpó de su nueva aventura, cerró los ojos perezosos. Y se durmió arrullado por el canto de la sirena invisible, bajo la paz del cielo estrellado.

Eos, la de róseos dedos, descogía por el Oriente su manto color de azafrán, cuando Zeus, en el Olimpo, paseando de aquí para allá, encontró a Atenea ocupada en enseñar al buho el habla de los mortales. Tras de contemplarla irónica y paternalmente, le dijo estas palabras aladas:

—Óyeme, hija mía, ¿qué has hechos del divino Ulises a quien yo confié a tu cuidado? ¿Lo has conducido a Ítaca, dándolo a conocer a los pretendientes de su leal esposa, y dejando así que éstos escapen al castigo que se merecen? ¿O bien juzgaste preferible que entrase sigilosamente a su tierra natal, para sorprender a los malvados y a la misma Penélope?

Atenea, que durante un día no había hecho sino mirar y admirar al buho, se quedó perpleja, considerando el abandono de Ulises; y aunque trataba de consolarse, pensando que la nave de los feacios iba bien encaminada hacia Ítaca, desconfió del viejo Posidón, señor del tridente y del implacable mar, y, sin contestar a Zeus, huyó del Olimpo precipitadamente, en busca de Ulises, a quien pronto descubrió perdido en la playa extranjera.

El alto señor de las nubes, mientras contenía por las riendas de oro a su águila altiva, que lanzaba gritos estridentes y pugnaba por echarse sobre el buho de Atenea, soltó una carcajada divina. Y el Olimpo tembló entonces de regocijo, y por el amplio Urano se derramó el rumor de la car-

cajada de Zeus, mezclado con los gritos estridentes del águila.

Ulises, en tanto, despierto ya, ora increpaba al mar, ora invocaba a Atenea. La terrible hija de Zeus lo encontró gimiendo y ni siquiera quiso responder a sus súplicas con palabras, sino que, presurosa y llena de cuita, sacudió en el aire la espantable Égida, produciendo un viento poderoso; y así como se levantan y revolotean las leves hojas cuando el toro airado dilata las narices y sopla furiosamente sobre el suelo, así Ulises, al sacudir Atenea la Égida, fue arrancado de la tierra y giró en el aire por algunos instantes, viajó sobre muchos países, y descendió a poco, suavemente, frágil pluma que cae balanceándose, sobre la anhelada costa de Ítaca. Ulises al instante reconoció su tierra natal. Y antes de dar gracias a la diosa por su socorro oportuno, besó, temblando, el polvo sagrado, y un grito vigoroso salió de su pecho, bramador, ronco, triunfal. Y los pretendientes altaneros, reunidos a lo lejos en redor de Penélope, creyeron oír un aviso de Zeus y se miraron atónitos. Aquel día dieron por terminado su altanero festín.

Después, Ulises se quejó amargamente de su abandono e hizo el relato de su nueva aventura, ponderando la generosidad de aquel suelo agreste donde Posidón lo había hecho abordar; pero nada dijo de su invocación a Hermes. Atenea lo oía, casi enternecida, a pesar de su condición severa; y a la vez que Ulises iba narrando, sentía ella mayor atracción por aquel mortal de cuyas fatigas había participado, y cuyo júbilo triunfal compartía ahora en su corazón. Cuando Ulises terminó el relato, los ojos de la diosa brillaban inusitadamente, por más que su rostro impávido permanecía sereno. Ulises, sorprendido, bajó la vista, y al punto se inclinó temblando, pues había advertido, por primera vez, una palpitación anhelosa en los senos intactos de la virgen indomeñable.

Cuando alzó la cabeza, la diosa ya no estaba ahí, y él, dominando su turbación, buscó el camino de su palacio.

Al día siguiente, una sirena que jugaba a la luz matinal, vio, según lo dijo más tarde, que, de pie sobre las rocas ma-

rinas del suelo agreste y hospitalario, Hermes, dios poderoso, levantaba su caduceo mágico, y tras de dibujar en el aire un signo elegante, ascendía por el éter como sólo él sabe hacerlo. Se levantó al punto un humo espeso, y se oyó un inarmónico rumor de campanas y de silbatos: Hermes acababa de regalar hombres al suelo y de fundar una ciudad. La sinera huyó, azorada, y comprendió que ya no podría cantar más por aquellas playas antes desiertas. Pero, en su huída, extendiendo sus cabellos como una inmensa red de oro, recogió el mar, lo arrastró consigo, se lo llevó hacia zonas distantes.

EPÍLOGO

Pasaron siglos. Los dioses griegos, arrojados del Olimpo, vinieron a la tierra, como antes el anciano Cronos, y hoy andan confundidos entre los hombres. Sólo Hermes sigue reinando en el Olimpo, y con un signo elegante de su caduceo, Hermes industrioso, Hermes astuto, Hermes a quien invocan los prestidigitadores sutiles, Hermes dueño y señor del cielo y de la tierra, hace subir de las ciudades un humo espeso —que ya no es el diáfano y aromático de las antiguas ofrendas—, y un estrépito de silbatos, de campanas, resoplidos de vapor y rechinar de goznes, con que deleita sus divinas orejas, que crecen y crecen por instantes, ávidas de ruido.

En aquel suelo, que había sido antaño tan generoso para con el náufrago Ulises, se levantaba ahora una ciudad cuyas casas eran de hierro. Mustióse la vegetación. Crecieron árboles de cobre que, entre lustrosas hojas de acero, ofrecían manzanas de oro. El agua era plata fundida; el polvo de las calles, limaduras de estaño y plomo; el aire, humo. Y hasta la luz parecía metálica.

Aquella ciudad carecía de alma, y sus habitantes también. El dios invocado por Ulises nunca supo hacer almas; Hermes ignora esa industria: tiene a su servicio las fraguas de Hefesto; pero el fuego que allí se usa no es ciertamente el de Prometeo. La obra maestra de Hermes resultó, pues, algo defectuosa.

Los habitantes de la ciudad sin alma andaban sobre rue-

das y sobre aceitados carriles; tenían, en su interior, una caldera que respiraba humo por las fosas nasales, y cuya lumbre podía verse a través del vidrio de los ojos. En el sitio del corazón, un mecanismo de reloj movía todas las palancas del cuerpo, asegurando un equilibrio perfecto. En la ciudad no había lugares de recreo ni de placer. Entre los habitantes no había médicos, ni jurisconsultos, ni guerreros, ni artistas: sólo industriales. Los hombres se ocupaban en mover máquinas o en problemas de aritmética. Las mujeres eran mecanismos que trabajaban de vez en cuando y dedicados a una sola función. Por las calles, los niños jugaban a los dineros con las metálicas semillas de metálicos frutos.

Pero un día (a semejanza de aquel hombre máquina del cuento de Heine que, habiendo advertido su carencia de alma, atormentaba a su fabricante inglés reclamándole el único don que le faltaba, y que era por cierto el más precioso), la ciudad maestra de Hermes, advirtiendo al fin su defecto, alzó la voz clamorosa, y con ruido de silbatos, de campanas, resuellos de vapor y rechinidos de goznes, gritó furiosamente:

—¡Hermes, dame un alma! Hermes, dame un alma, un alma, EL ALMA!

Atenea, clara diosa a quien los terrores asiáticos y el dios mendigo arrojaron del cielo, y que vives hoy en el corazón de tus elegidos: acude tú a la ciudad sin alma. ¡Mira que Hermes desconoce el sortilegio sutil con que Prometeo encendió la luz en la mente de los mortales! Acude a la ciudad sin alma, oh diosa de los claros ojos que moras en el corazón de tus elegidos.*

* *Revista Moderna,* México, 1908.

DE LA DIÁFANA SILUETA DE SILVIO, Y DE CÓMO NO TRAJO ÉSTE A LA VIDA NINGÚN MENSAJE

—AL AMIGO Silvio —me dijo cierto día un amigo— cualquiera se lo halla en una esquina y lo empuña y se lo lleva como un bastón.

Porque era Silvio el obligado acompañante de todos aquellos que buscan compañía silenciosa. Sobran quienes gusten de andar en pareja sólo por sentir junto a sí la presencia de un hombre a quien llevar del brazo cuando no se halla mejor postura y a quien ceder el paso o de quien hacérselo ceder en las aglomeraciones de las calles o por las puertas. Que todas éstas son verdaderas necesidades y van naciendo, como el orín al hierro o como a las manos de los obreros los callos, del mucho frotamiento social y las molestias del trato humano.

El amigo Silvio era el compañero de todos los aburridos y por eso lo buscaban muchos. El que andaba sin saber qué hacer de sus horas ni dónde poner el pensamiento, se decía al encontrar a Silvio: "¡Vamos! ya encontré al amigo Silvio, ya tengo qué hacer."

Todos poseemos un oculto sentido de perfección que se regocija con lo acabado y completo; y, para un aburrido, encontrase con Silvio era tanto como perfeccionar, completar su aburrimiento.

Los amigos que lo visitaban me contaban cosas exquisitas: lo dejaban, al anochecer, sentado en la cama, con un periódico sobre las rodillas y mirando fijamente su lámpara (que no leyendo) y en igual actitud lo hallaban si les ocurría volver después de media noche.

—Silvio —le decían—, ¿te alumbras con el periódico y lees en la lámpara?

Él no se dignaba responder.

Un día oyeron inusitado rumor al llegar a la casa de Silvio. Preguntáronle después sobre el caso y él, con deliciosa sencillez, respondió:

—Es que me he casado.

—Hiciste bien —dijeron los amigos.

Al año siguiente, oyeron nuevos ruidos al llegar a casa de Silvio (y era realmente inusitado que junto a Silvio rechinara una puerta o zumbara una mosca). Y cuando le preguntaron si algo nuevo le sucedía:

—Que mi esposa ha tenido un hijo —respondió con su encantadora sencillez.

—Hiciste bien —tornaron a decir los amigos.

En tanto, Silvio cada día hablaba menos y no se ocupaba de nada, ni era posible imaginar de qué vivía.

Una mañana se me acercó, brotado de no sé qué hendedura del suelo: quería saber si le convendría, para obtener algún puesto que ambicionaba, dirigirse a cierto banquero. Le aconsejé que lo hiciera. Dejé de verlo un mes. Al cabo del cual me abordó con estas palabras, recordándome la prisión de Fray Luis:

—Decíamos ayer. . .

—No fue ayer, Silvio —rectifiqué yo, seguro de que me iba a tratar el tema del banquero—; que fue hace muchos días. Todavía no has dado un paso, ¿verdad?

—No, apenas he tenido tiempo para pensarlo. . . ¡un mes!

. . . Así era Silvio, a quien todos los amigos buscaban, sin que ellos mismos supieran la razón de esta solicitud.

Silvio no tenía progenitores ni vino de ninguna parte. Existía tan natural y tan insensiblemente como las cosas materiales; parecía un duende familiar de la casa en que se alojaba; parecía una segregación espontánea de la vida de la ciudad. Cuando se le encontraba por la calle, inmóvil, sin ver ni oír, no era fácil distinguirlo de las paredes o del flujo anónimo de pasantes; no se podía casi percibir su presencia, sino después de un leve esfuerzo. Nunca parecía que acabara uno de encontrarse con él, sino que lo tenía uno delante de los ojos desde hacía varias horas. Era como un rasgo del ambiente. Pero es curioso que, cuando él se nos acercaba, nunca podíamos ver de dónde venía y sólo nos percatábamos de su presencia cuando lo teníamos encima.

A menudo me sucedió encontrarlo y olvidarme de salu-

darlo. Él no se manifestó extrañado. Parecía consciente de la impresión de ausencia que dejaba en todas partes, como si alcanzase a comprender la tenuidad de su existir. Se resignaba con su papel de hombre transparente. Y si al fin llegó a dejar honda huella en mi espíritu, fue por esta transparencia persistente con que siempre se me presentaba. Llegó a tener, en efecto, para mí la significación de un símbolo o enigma. ¿Os acordáis de aquella Paulina, la esposa de Séneca retórico, a quien Nerón hizo ligar las venas que ella se había hecho abrir, deseosa de morir con su esposo y de igual muerte? ¿Os acordáis que Tácito dice cómo vivió aún varios años en una palidez de cera, signo de su debilidad? Pues igual palidez, denunciadora de una retardación de la vida, mostraba siempre el amigo Silvio. Su presencia acabó por ser un sufrimiento. Llegué a sufrir desesperadamente de verlo. ¿No acabaría de irse nunca este ser en disolución? ¿Jamás se consumiría esa antorcha vacilante? Los ojos fríos de Silvio me llegaron a turbar con una obsesión. Cuando por fin desapareció —no sé si emigrado, si muerto, o si desvanecido definitivamente—, sentí un gran alivio.

Los amigos no se percataron de la desaparición sino muy tarde. Y entonces lamentaron la ausencia de Silvio a un extremo increíble; porque echaban menos la vecindad de esta cosa negativa, junto a la cual, sin dejar de ir acompañado, se iba solo. ¡Ay misterioso Silvio! ¿Qué misión traerías tú a la vida?

Aún recuerdo las últimas palabras que oí de su boca. Fue en una tarde lluviosa. Pienso que ya, tras de las nubes, según iba muriendo el día, el sol derramaba su crepúsculo.

—¿Has comido ya? —me preguntó Silvio sencillamente.

Yo, acostumbrado a sus preguntas de ultratumba, aparenté naturalidad y le dije:

—Sí, Silvio. ¿Y tú?

—Yo no —me respondió Silvio. Y luego, como para justificar su excentricidad, dejó caer, desde su indiferencia, esta frase gris:

—¿Cómo he de comer? ¡Está tan nublado el cielo! *

* *El Antirreeleccionista.* México, 1909 o 1910.

LOS BRAZOS DE LA VENUS DE MILO

EN LAS últimas semanas de octubre, el conocido académico francés M. Jean Aicard ha dado, según parece, una solución definitiva a un problema clásico de escultura: los brazos de la Venus de Milo (la Afrodita de Melos).

En febrero de 1820, un labriego llamado Jorgos Bottonis y su hijo Antonio se encontraban en una montaña de la isla de Milo, cerca de la aldea de Castro. Un hundimiento del terreno les muestra, de pronto, la boca de una gruta. Penetran, y la hallan decorada y descubren en ella varias esculturas antiguas. Jorgos lo avisa a Oiconomus, un monje de San Basilio. La noticia del descubrimiento llega al cónsul francés en Milo, Louis Brest, cuya descripción de la gruta y sus objetos quedó redactada, por desgracia, en términos de inventario, en términos administrativos y no en términos de arte. A menos que sea de arte realista, porque para el realista, como lo dice el propio Zola, la literatura es un proceso verbal de ujier. Oigamos: "Una estatua de seis pies de altura; dos estatuas pequeñas; un montón de brazos y piernas de mármol rotos, y algunas inscripciones." Brest ofreció al labriego una suma regular por todos aquellos despojos y escribió a su superior de Constantinopla pidiendo permiso para adquirirlos. Dos meses después no había llegado aún la respuesta; y el labriego —que repetía puntualmente el caso del gallo y la perla— ofreció su tesoro a menor precio a Dumont d'Urville, abanderado del *Chevrette* que arribó a la isla el 15 de abril del propio año.

Se ignora si la carta de Brest llegaría a su destino; se sabe de cierto que la dirigida por d'Urville a su amigo, secretario de Embajada en Constantinopla, remitiéndole un dibujo de la célebre estatua, produjo inmediatos resultados. El amigo —el Conde de Marcellus— embarcó para la isla a bordo del *Estafette*, con orden de adquirir la estatua a cualquier precio. A su llegada (23 de mayo), las cosas se habían complicado gracias a la impaciencia que tenía nuestro ga-

llo por cambiar la perla. El monje Oiconomus había tratado ya la estatua por cuenta del príncipe Nikolaki, hijo tercero del príncipe de Moldavia e intérprete en el Arsenal Turco de Estambul; pero el pago no había sido aún hecho. La codiciada estatua, sin embargo, estaba ya a bordo de un bergantín griego, bajo bandera turca, y pronta a salir para Estambul. El conde obtuvo del capitán la promesa de no hacerse a la mar sin su conocimiento y, por medio del cónsul Brest, sometió el asunto a las autoridades de la isla. Las autoridades decidieron por Francia, y el labriego Jorgos Bottonis recibió el cuádruple de lo que el monje de San Basilio le había ofrecido. La estatua fue trasladada a bordo del *Estafette*, trasbordada en Alejandría a la fragata *Lionne* y así llegó a Francia. Naturalmente que las autoridades de Milo sufrieron las venganzas del burlado príncipe Nikolaki; naturalmente que recibieron las recompensas de Francia. La Venus se alojó en el Museo Real de París hacia febrero de 1821, y el tolosano Bernard Lange fue encargado de repararla.

Removió el resto del brazo derecho hasta la coyuntura, dio algunos toques en el busto, en las telas y en la parte posterior de la cabeza, donde hizo una incisión e incrustó una nueva pieza de mármol. De ahí salió la Venus de Milo tal como actualmente se la admira en el Louvre. En el pie del pedestal que acompaña a la estatua —y que muy bien puede no pertenecerle— se halló esta inscripción con mayúsculas griegas: —"...andros, hijo de Menides, de Antioquía, sobre el Meandro, *hacía* esta estatua". (Ya se sabe la significación estética del copretérito que usaban los escultores antiguos: *hacía*.) Según algunos, se trata del escultor rodio Afesandros, el que colaboró con Polidoro y Atenodoro en el Laocoonte del Vaticano. Según otros, pertenece la estatua al ciclo de Scopas. Cuáles la han declarado modelo puro de clasicismo; cuáles, tipo de decadencia. Bernouilli —con él, Max Collingnon— la tiene por tipo de transición entre las formas clásicas de las diosas vestidas, y las decadentes de las diosas desnudas como en Praxiteles; porque, dice, no es admisible que la Afrodita haya figurado completamente desnuda en las representaciones escul-

tóricas, sin que el sentimiento público estuviera preparado por estatuas semidesnudas tales como la presente. Muchos otros la han referido al año 100 antes de Cristo; y Salomon Reinach la juzga de la escuela de Fidias. No es —dice— ni elegante, ni soñadora, ni apasionada, es fuerte y serena: así son las obras de Fidias. Y ha dicho más: que no es una Afrodita, ni siquiera una diosa celeste, sino una diosa marina, Anfitrite, que sostiene con el brazo izquierdo el tridente, símbolo de su ecuóreo poder. La articulación del hombro izquierdo acusa, en efecto, una postura elevada del brazo; postura que para Reinach sería de apoyo y que para otros es la de soportar algún peso: un espejo, un escudo, un pequeño Eros, una manzana, una corona, una paloma. (De un modo burdo, pero no inexacto, puede decirse que los atributos animales de Afrodita representan la fecundidad, y los vegetales son remedios contra la esterilidad.) Estudiando la situación y relieve de los músculos de la nuca y de la espalda, se ha discutido sobre el peso del objeto mantenido en alto por la mano izquierda. No dudo que algún conceptista de la escultura haya pretendido medirlo. Frank Paloma observaba juiciosamente que los fragmentos de pequeñas estatuas hallados en la gruta eran el mejor indicio de esta investigación. Respecto al brazo derecho, la opinión ha sido más uniforme: el brazo derecho parece suspender ligeramente las telas que cubren a la estatua de medio cuerpo abajo. Hasta ahora se creía que la estatua había sido encontrada ya sin brazos. Pero M. Jean Aicard ha dado a luz tres documentos valiosos que establecen todo lo contrario: una memoria de Dumont d'Urville; una descripción de su acompañante el subteniente Matterer, y los testimonios recogidos por Jules Ferry, Embajador más tarde en Grecia, de boca de los habitantes de la isla y aun de dos hijos de Bottonis. De todo lo cual resulta claramente que la diosa fue hallada con los brazos completos, levantando en la mano izquierda una manzana a la altura de la cabeza, y con la derecha el ropaje. Acaso no cuando la estatua fue trasladada del buque griego al francés —establecen los documentos—, pero sí cuando el Conde de Marcellus tuvo su primera entrevista con el capitán del barco griego, trabóse entre marinos turcos y marinos fran-

ceses —cincuenta más o menos de cada parte— una verdadera batalla: si los dioses griegos aún estaban vivos, deben de haberse divertido mucho, como en la guerra de Troya. Pues bien: ya se sabe que las guerras turcas han ocasionado la mutilación de algunas obras de arte; dígalo, si no, el Partenón; y ya veréis cómo, antes de medio mes, la iglesia de Santa Sofía se va a derrumbar ante los cañones de los búlgaros. La Afrodita, en medio de aquella reyerta, rodó al suelo y sufrió las mutilaciones que hoy le conocemos. Por razones diplomáticas, este encuentro entre franceses y turcos quedó en secreto. Definición de la diplomacia por sus elementos primarios: es el arte de impedir la guerra cuando se impone, o de imponerla cuando nada la justifica.

El valor del descubrimiento de M. Aicard es, pues, absolutamente, el de un simple dato de erudición. Saber que la Venus fue encontrada con brazos es poca cosa, saber qué objeto tenía en uno de ellos y la postura aproximada de ambos es ya algo más. Pero se han perdido definitivamente los fragmentos que faltan. Los brazos, al caer la estatua, ¿se habrán destrozado a tal punto que haya sido imposible ya restaurarlos? ¿Ni uno solo de los marinos turcos o franceses habrá conservado un fragmento, como reliquia? ¿Combatían por ella y no la amaban? Mejor suerte ha habido con el otro brazo célebre de la escultura clásica: el brazo de Laocoonte, que vino muy a tiempo a rectificar la teoría del contorno triangular del grupo.

Esperemos a que el reciente descubrimiento sufra su plena evolución crítica. Los especialistas tienen siempre mucho de sofistas, y saben destruir las afirmaciones que parecen más evidentes. Sin duda porque la verdad no es más que un efecto de conjunto, que desaparece en cuanto se estudian las cosas con minuciosidad y de cerca. Esperemos; a ver lo que hacen los especialistas con el descubrimiento de Aicard, pues todavía será posible probar, por ejemplo, que los relatos recogidos por Jules Ferry son fábulas del pueblo, supersticiones de labriegos o cosa parecida. (Un especialista es capaz de demostraros que Napoleón nunca existió, sino que es un mito solar, y que los supuestos brazos de la Venus son una transformación local de las leyendas de la vía lác-

tea.) Todavía cabe probar, por ejemplo, que d'Urville y Matterer son los únicos responsables de la ruptura de la estatua. Y que fraguaron el relato de la reyerta para disculpar su abandono. Mi profesor de lógica decía que el testimonio humano es una de las pruebas más sujetas a error, y mi profesor de historia me ha dejado entender que, en cuanto al pasado se refiere, las interpretaciones valen muy poco, y los hechos recordados valen algo menos. Mi profesor de historia no es precisamente Anatole France.*

* *Revista de Revistas*, México, 29 de noviembre de 1912.

UN RECUERDO DEL *DIARIO DE MÉXICO* *

LA PRENSA mexicana ha vivido, desde hace años, dominada por un solo criterio. Muchos periodistas nuestros se han formado bajo las sugestiones, las enseñanzas, las disciplinas de ese criterio. De un criterio que consiste en sustituir la excelencia con la abundancia. Hay que escribir —se decía— para todas las gentes. Tratábase de obtener el éxito del número, éxito que siempre redunda en perjuicio de la calidad. Tratábase de crear el diario de poderosa información, de poca o ninguna apreciación. Toda apreciación, todo juicio habían de ser los impuestos por el estado de las cosas públicas, los más inmediatos y superficiales. Como en un cuento de Villiers de L'Isle-Adam, el novicio debía comprobar, para merecer plena confianza, que carecía en absoluto de talento. Se quería amontonar hechos, hechos brutos y hasta puede ser que expresivos; mas proscribiendo todo espíritu de interpretación. Pensar era una innovación peligrosa. El periódico no había de ser la escuela del criterio. Su misión sería la de la sonaja de los hechos: aturdir con la información, no dejar tiempo de pensar, de escoger, de preferir. Ya se sabe: los absurdos que viven mucho acaban por convertirse en razón. Éstos son descuidos de la ingenua naturaleza, que no se decide a aniquilarlos a tiempo. El monstruo, de tanto vivir, crea una especie nueva, imprime su deformidad al mundo plástico y acaba por transformarla en ley. Así sucedió que la doctrina de la abundancia sin excelencia fuera coronada por el éxito. Por el éxito comercial, se entiende, el único a que osó apetecer. Además de que los tiempos eran propicios. No había margen para el desarrollo de las cosas demasiado individuales. El Espíritu era el Enemigo, era el Espía. Las inteligencias mismas que entonces prosperaron (salvo las que de propósito se confinaron en la jaula lírica de la poesía) parecen más bien adaptadas a los hechos que no a las ideas.

* "Charlas del taller: Un recuerdo del *Diario de México*", *Revista de Revistas*, México, enero de 1913.

La doctrina oficial decía: lejos de nos la peligrosa innovación de pensar.

No siempre ha de ser así por fortuna. Se trasluce ya la tendencia a confiar de nuevo en el espíritu: el pueblo que no lo reniegue será feliz. Las cosas literarias comienzan a hacerse menos sospechosas para las empresas periodísticas. Comienza a sentirse la necesidad, en medio de tanteos y vacilaciones, de dar cabida, en el huerto común, a los lirios que no hilan y a los pájaros que no siembran. La necesidad de cosas agradables es tan innata y legítima como la de cosas útiles. La propiedad misma, la base más objetiva de nuestra vida social, es inexplicable si al lado de las causas biológicas no se ponen los simples estímulos del agrado. La propiedad es una necesidad de alimentación o es una necesidad de agrado espiritual. El sentido de la información no es toda el alma de los hombres: ver y oír no es todavía conocer: hay que transformar los hechos en conciencia, hay que tamizarlos por la mente. La prensa se abre a la literatura por una verdadera exigencia del público. El mero informe no agota las necesidades interiores. Los hechos solos no saciarían el alma. El alma, delante de la vida, pide siempre otra cosa. Esta otra cosa es el arte, en cualquiera de sus manifestaciones. Hay que darle al alma esa otra cosa y no hacer como el genovés del cuento.

El clásico padre de la prosa castellana, don Juan Manuel, escribió, en el siglo XIV, el cuento de lo que dijo un genovés a su alma, estando a punto de morir. Vale la pena recordarlo: un riquísimo genovés, viendo que se le acercaba la muerte, juntó a sus parientes y a sus amigos, a su mujer y a sus hijos; sentóse en lo más abierto de su palacio, que tenía vista al mar; hizo traer a sus pies todo su tesoro y sus joyas, y emprendió a interrogar a su alma de esta manera:

—No sé, alma, por qué me quieres abandonar. ¿Deseas mujer e hijos? Míralos ahí, que no te faltan. ¿Amigos y parientes? Ya ves bien que los tienes, y por cierto muy honrados y grandes. Si es oro lo que quieres, si quieres plata y piedras preciosas, si quieres paños y mercaderías, si tierras y heredades, si naves que se arrojen a buscarte honores y riquezas, todo eso lo tienes ante ti: las naves desde aquí

se divisan sobre el mar; las tierras por allá aparecen, dilatándose; las joyas las tienes a tus pies. Si más bien deseas caballos y mulas, azores y canes para darte a los placeres de la venación o la cetrería, si deseas juglares que te diviertan con adivinanzas y chistes, si buena posada con lechos regalados, tampoco nada de eso te falta. Y si con ninguna de estas cosas te das por bien servida, entonces, alma, vete en mala hora.

Este burdo genovés ignoraba que el alma no se sacia con hechos; que el alma apetecía otra cosa (la eterna Otra Cosa), y por eso se le quería ir del cuerpo.

Tampoco ha sido siempre, entre nosotros, regla periodística eliminar la literatura Al comenzar el siglo XIX se fundó el *Diario de México*. Fue el centro literario de la época. Lo escribían poetas menores y escritores modestos. Todos los días salía el pequeño pliego adornado con las alegrías del ingenio. Aquél era un mundo artificioso y amable. Los literatos se ocultaban bajo seudónimos y cultivaban la ironía y los géneros cómicos. El periódico aquel posee tanto sabor local, tantas enseñanzas de la vida contemporánea, que parece que lo aderezaban en vista de la historia. Como tenía sello literario, reflejó intensamente la fisonomía nacional de aquel instante. Se aprende más de la época leyendo sus artículos y versos, que no sus noticias. El arte es la verdadera realidad. Entre los doctores y letrados de entonces no aparece aún ninguna figura propiamente excelsa, aunque sí muchas decorosas. Mientras zumba, en los Seminarios, el ruido de abejas de la ciencia oficial, aquella legión laboriosa llena la metrópoli de epigramas. A veces, de la provincia, coreadas por la fama vernácula, llegan poesías de un desconocido, de un fray Manuel de Navarrete. Sus versos se publican en el *Diario de México* de cuando en cuando.* Como ha ocultado su nombre, surgen discusiones sobre quién puede ser. Sus obras son comentadas con probidad. Al fin, los metropolitanos acatan al desconocido y le dan entrada en el

* Sobre Navarrete y el *Diario de México* ver, en este volumen, *El paisaje en la poesía mexicana del siglo xix*, § II, págs. 206-211. Hay una alusión a los cenáculos del *Diario de México* al comienzo de mi artículo "El *Periquillo Sarniento* y la crítica mexicana", *Simpatías y diferencias,* 2ª ed. México, Edit. Porrúa, 1945, II, págs. 43 y 44.—1950.

cenáculo literario, grupo más o menos numeroso que se juntaba, noche a noche, a charlar en las librerías. Si queréis tener una imagen de lo que pudo ser este concurso, asomaos, por las noches, a la librería del anticuario Orortiz: allí suelen reunirse a charlar don Francisco Rivas, nuestro maestro de raíces griegas en la Preparatoria, don Luis González Obregón, a quien debemos tantos recuerdos de la antigua México, don Carlos Pereyra, el maestro de historia, el polígrafo y catedrático don Victoriano Salado Álvarez, etc.

Y bien: modestos como eran, aquellos escritores nunca abdicaron de su cualidad literaria para dirigirse al público. Tenían fe en el espíritu. Sabían que aun la crítica, entendida como debe ser, como comentario de la vida humana, es de interés general. No fracasaron, a pesar de que el público tenía, entonces, menor anhelo de cultura que hoy. El *Diario de México* duró doce años; acabó por azares políticos, no por ser mal negocio. Los diaristas sabían que, aunque el libro es el verdadero asilo de la literatura, junto a la discusión del día —que ciega y ensordece—, junto a la noticia reciente —que embarga el ánimo—, junto al torbellino de las insanas cosas de la calle, el periódico debe ofrecer, como por compromiso moral, un consejo desinteresado, es decir: algunos párrafos de literatura, que vengan a ser diariamente, en el ánimo de los lectores, como un templado y saludable rocío.

Enero, 1913.

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Páginas de prosa que no pareció conveniente recoger en este volumen —aunque sean de la misma época—, ya porque aún no poseen calidad literaria, o ya porque fueron aprovechadas y refundidas en libros posteriores, según se indica en cada caso.

1. "Se prohibe doblar año", anónimo. *Los Sucesos,* diario de México, 21 de marzo de 1905. Sobre los reglamentos de exámenes de la Escuela Nacional Preparatoria.
2. *Composiciones presentadas en los exámenes de 1º y 2º curso de literatura en la Escuela N. Preparatoria por el alumno* ALFONSO REYES. México, Tipografía Económica, 1907, 8º, 18 páginas e índice: "El hombre debe amar a la patria" y "Descripción del Bosque de Chapultepec". Una nota explica que estas páginas se publican por acuerdo de la Secretaría de Instrucción Pública y a solicitud del jurado de exámenes, integrado por Manuel Sánchez Mármol, Luis G. Urbina y Manuel G. Revilla. Las pruebas eran anónimas.
3. *Discurso pronunciado por el alumno* ALFONSO REYES *en la Escuela Nacional Preparatoria en la velada en honor de H. Moissan,* el día 22 de marzo de 1907, con motivo de la muerte del sabio. México, s. i., 1907, 4º, 11 páginas. Se fabricó un diamante artificial a la vista del público, en el horno eléctrico de Moissan.
4. Prospecto anónimo para el *Boletín de la Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria,* nº 1. México, 1907.
5. "De una cuestión retórica a una sociológica". *Ibid.,* nº 2. México, 18 de marzo de 1907, págs. 21 a 27.
6. "Lo que hacen las gentes de México los domingos por la tarde", fechado en junio de 1909. *Revista de Revistas,* México, 8 de mayo de 1912. Recogido en la 2ª serie de *Marginalia* (1954): "Lo que hacía la gente de México los domingos por la tarde".
7. "Sobre la inmortal leyenda de Oscar Wilde". *El Fígaro,* La Habana, 12 de septiembre de 1909.
8. "El artista", de Oscar Wilde, trad. de A. Reyes. *El Antirreeleccionista,* México, ¿1909?
9. "En un mundo lejano", de Olive Schreiner, trad. de A. Reyes. *Revista Moderna,* México, ¿1909?
10. "De vera creatione et essentia mundi", fechado en marzo de 1910. *Argos,* México, 3 de febrero de 1913. Refundido y aprovechado en "Los dioses enemigos", *El suicida,* 1917.
11. "Crónica de libros: Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos. Louis Michaud, París". *Argos,* nº 3, México, 20 de enero de 1912. Refundido e incorporado al comienzo de *Entre libros,* 1948: "Clásicos para todos".

12. "Las *Noches arábigas* de Stevenson", fechado en abril de 1912. *Biblos*, México, marzo de 1913. Recogido, con leves retoques, bajo el título: "Las *Nuevas noches árabes* de Stevenson", en *Grata compañía*, 1948.
13. "Bismarck y la guerra patética", fechado en 24 de noviembre de 1912. *Revista de Revistas*, México, 1º de diciembre de 1912. Refundido e incorporado en "La pasión de Servia" ("Un recuerdo de la Guerra Balkánica" y "La fatalidad balkánica y la era histórica"). *Simpatías y diferencias*, 2ª serie, 1921.
14. "Los desaparecidos". *Revista de Revistas*, México, 15 de diciembre de 1912. Refundido e incorporado en las páginas de igual título de *El suicida*, 1917.
15. "La evocación de la lluvia", elaborado en México, por julio de 1909. *Nosotros*, Revista de los alumnos de la Escuela Normal para Maestros, nº 1, México, diciembre de 1912. Refundido e incorporado en las páginas de igual título de *El suicida*, 1917.
16. "Los libros de notas", fechado en 9 de enero de 1913. *Revista de Revistas*, México, 19 de enero de 1913. Refundido e incorporado en el artículo de igual título de *El cazador*, 1921.
17. *La Universidad Popular y sus primeras labores*. México, Imp. Escalante, S. A., 1913, 37 págs. Dos papeles de A. Reyes: *1)* El proemio anónimo: "Misión y propósitos de la Universidad Popular", págs. 1 y 2.—Y *2)* Sílabo de una "Conferencia... en el Casino-Escuela de la Gendarmería... 28 de enero de 1913: "La policía en las sociedades modernas", págs. 16 a 18.
18. "De las grullas, del tiempo y de la política". *Revista de Revistas*, México, febrero de 1913. Incorporado bajo el título: "Las grullas, el tiempo y la política" en *El cazador*, 1921.
19. *Teoría de la sanción*, tesis para el grado de Licenciado en Derecho. México, *Diario de Jurisprudencia del Distrito y Territorios Federales*, tomo XXIX, en sucesivos números del 29 de julio de 1913 en adelante. Ya se dijo en el proemio de este tomo I que se reserva para otro tomo posterior.
20. "Sobre Mateo Alemán, *Primera parte del Guzmán de Alfarache*, ed. J. Cejador". *Biblos*, México, agosto de 1913. Refundido e incorporado en el artículo "Una edición de Mateo Alemán", *Entre libros*, 1948.

ÍNDICES

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE GENERAL

I

CUESTIONES ESTÉTICAS

OPINIONES

INTENCIONES

II

CAPÍTULOS DE LITERATURA MEXICANA

APUNTES VARIOS

PÁGINAS SUELTAS

III

VARIA

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar
en el mes de mayo de 1996 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA),
Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F.
Se tiraron 3 000 ejemplares.

Colecciones del FCE

Economía
Sociología
Historia
Filosofía
Antropología
Política y Derecho
Tierra Firme
Psicología, Psiquiatría y Psicoanálisis
Ciencia y Tecnología
Lengua y Estudios Literarios
La Gaceta del FCE
Letras Mexicanas
Breviarios
Colección Popular
Arte Universal
Tezontle
Clásicos de la Historia de México
La Industria Paraestatal en México
Colección Puebla
Educación
Administración Pública
Cuadernos de La Gaceta
Río de Luz

La Ciencia desde México
Biblioteca de la Salud
Entre la Guerra y la Paz
Lecturas de El Trimestre Económico
Coediciones
Archivo del Fondo
Monografías Especializadas
Claves
A la Orilla del Viento
Diánoia
Biblioteca Americana
Vida y Pensamiento de México
Biblioteca Joven
Revistas Literarias Mexicanas Modernas
El Trimestre Económico
Nueva Cultura Económica

La amplísima obra literaria de Alfonso Reyes (1889-1959), la cual se extiende desde los vuelos líricos hasta las precisiones eruditas, se desarrolla en aquel terreno donde confluyen la emoción de las ideas y la emoción de la belleza. Lírica, narración, memorias, historia, problemas sociales, crítica, filosofía, teoría literaria; ya la nota grave o la ligera, ya la patética o la llanamente burlona, de todo ha habido en su muy vasta labor. Une la madurez del pensamiento al dominio de la expresión, y en él andan siempre juntos el meditador y el poeta.

Así se advierte desde su primer libro, *Cuestiones estéticas* (1911), con que se abre este volumen. Aquí la solidez del estudio —sin que fuera óbice la extrema juventud del autor— se manifiesta en un estilo donde apuntan ya las excelencias que, con los años, han de ganarle un sitio eminente entre los prosistas de nuestra lengua. Como, entre tanto, su poesía —alimentada a la vez en las fuentes clásicas y en las inquietudes modernas, fruto de una sensibilidad educada en el humanismo y despierta a las exigencias del mundo actual— ha de asomarse a los más variados terrenos, el autor comparte por igual los dos reinos de la literatura —prosa y verso— y ha cumplido así las dos promesas de su inflexible vocación literaria.

Su centro está en México, los radios de su circunferencia giran a todas partes; su brújula explora todos los mares. Se ha considerado su universalidad en ambos sentidos, el centrípeto y el centrífugo, como una característica de su temperamento mexicano e hispanoamericano, ejemplo de la teoría que él mismo expuso en Buenos Aires, cuando la VII Conversación del Instituto Internacional de Cooperación Intelectual (septiembre de 1936) sobre lo que es, debe ser y será, en la historia, la inteligencia americana.

En el presente volumen se incluyen, a más de las *Cuestiones estéticas*, los *Capítulos de literatura mexicana*, que comprenden los estudios sobre Othón, el paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX, apuntes varios sobre escritores de esa misma centuria, páginas sueltas acerca de temas relacionados con las letras nacionales y dos tributos a Enrique González Martínez. Finalmente, en *Varia*, el lector encontrará páginas sobre temas diversos, desde un discurso pronunciado en los años estudiantiles, que aquí se recoge a título de documento inicial, hasta un artículo en que se recuerda la provechosa vida de un periódico mexicano del siglo XIX.

